Marcuse

La dimensión estética

Crítica de la ortodoxia marxista

Edición de José-Francisco Yvars

CLASICOS DEL PENSAMIENTO • BIBLIOTECA NUEVA

Poco antes de su muerte, Marcuse decidió reflexionar, en una suerte de inequívoca despedida, sobre la dimensión estética. Su tesis —la tesis de esta pequeña obra maestra— es clara y contundente: el arte alienta la empresa de una nueva realidad para el hombre. Desde la constatación de que, en lugar de remitir al pasado, los símbolos pueden servir de modelo para las sociedades industrializadas, Marcuse procedió a reinterpretar las mitologías clásicas desde el presente: Prometeo se rebela contra los dioses y representa el dominio de la naturaleza, la instauración del Logos; Pandora niega el cosmos prometeico y se abre a la sexualidad, al placer, mereciendo por ello la maldición; Orfeo y Narciso significan la negación total, el encumbramiento de las pulsiones sojuzgadas, la aspiración a un nuevo principio de realidad centrado en Eros. La creación estética, por su parte, pasa a detentar el protagonismo en la oposición frente a la razón dominante, puesto que representa un orden distinto. Lo que hace del arte el «heraldo de una verdad universal» a través de su expresión de la universalidad del amor y el dolor de los hombres particulares. Una «totalidad armónica» que, como tal, nunca es alcanzada por el hombre, por mucho que exprese los más profundos de sus anhelos.

JOSÉ-FRANCISCO YVARS es historiador del arte y ha sido director del Institut Valenciá d'Art Modern (IVAM).

ISBN 978 - 84 - 9742 - 523 - 0
9 788497 425230

BIBLIOTECA NUEVA

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA
Crítica de la ortodoxia marxista

© El autor, 2007
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2007
Almagro, 38 - 28010 Madrid (España)
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-9742-523-0
Depósito Legal: M-30.797-2007

Impreso en Rógar, S. A.
Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Índice

INTRODUCCIÓN, por J. F. Yvars 9

Una reconciliación forzosa: la herencia de Fráncfort..... 13
Metacrítica del capitalismo 21
La dimensión estética 28

BIBLIOGRAFÍA 37

Obras 37
Correspondencia 37
Estudios sobre Marcuse 38

CRONOLOGÍA 39

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA

AGRADECIMIENTOS 51

PREFACIO 53

I 57
II 73
III 87
IV 97
V 113

CONCLUSIÓN 119

CLÁSICOS DEL PENSAMIENTO
Colección dirigida por
Jacobo Muñoz

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

De los delitos contra uno mismo, Jeremy Bentham. Edición de Francisco Vázquez García y José Luis Tasset Carmona.
Emilio y Sofía o los Solitarios, J. J. Rousseau. Edición de Julio Seoane Pinilla.
Sobre la verdad, Santo Tomás de Aquino. Edición de Julián Velarde.
El «Discurso de la Academia». Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza (1807), F. W. J. Schelling. Edición de Arturo Leyte y Helena Cortés.
Provocaciones filosóficas, Paul K. Feyerabend. Edición de Ana P. Esteve Fernández.
Teeteto, Platón. Edición de Serafín Vegas González.
Las pasiones del alma, R. Descartes. Edición de Julián Pacho.
La simplicidad de la vida cristiana, Girolamo Savonarola. Edición de Juan Manuel Fuerte Monge.
Pensamiento y poesía en la vida española, María Zambrano. Edición de Mercedes Gómez Blesa.
El príncipe, Nicolás Maquiavelo. Edición de Ángeles J. Perona.
Relación del escepticismo con la filosofía, G. W. F. Hegel. Edición de María del Carmen Paredes.
La deshumanización del arte, José Ortega y Gasset. Edición de Luis de Llera.
Las reglas del método sociológico, Émile Durkheim. Edición de Gregorio Robles Morchón.
Sobre el poder del Imperio y del Papa. El defensor menor. La transferencia del Imperio, Marsilio de Padua. Edición de Bernardo Bayona y Pedro Roche.
Cuestiones divinas (Ilāhiyyāt). Textos escogidos, Avicena (Abū ʿAlī b. Sīnā). Edición de Carlos Segovia.
Contra heterodoxos (Al-lumaʿ) o lo que deben creer los musulmanes, Al-Aš ʿari. Edición de Carlos Segovia.
Hacia otra España, Ramiro de Maeztu. Edición de Javier Varela.
La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista, Herbert Marcuse. Edición de José-Francisco Ivars.

Herbert Marcuse

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA

Crítica de la ortodoxia marxista

Edición de
José-Francisco Yvars

BIBLIOTECA NUEVA

Lo que sería distinto todavía no es.
TH. W. ADORNO

«La sociedad contemporánea parece capaz de detener el cambio social... Ese freno del cambio social es tal vez el logro más notable de la sociedad industrial avanzada.» Así se expresaba en la prehistoria de la *década prodigiosa* —concretamente en 1964— Herbert Marcuse, desconocido profesor universitario de origen alemán de quien se ignoraba casi todo. Y en ese *casi* se encerraba la biografía típica del emigrado europeo con *pedigrée:* transterrado en los inicios del nazismo, siguió los destinos del *Instituto de Estudios Sociales* de Fráncfort que le conducirían a la Universidad de Columbia durante el primer brote de meditado fervor solidario de los demócratas americanos.

Hay que añadir, no obstante, ciertas precisiones que desbaratan el cliché: Marcuse vivió en carne propia el fracaso revolucionario alemán de 1919: fue miembro del Consejo de los soldados en su Berlín natal. Más tarde interpretará personalmente los amargos resultados revolucionarios como motivados en parte por traición y en parte por desaliento. Vuelto a los estudios, se traslada a Friburgo, donde frecuenta a Husserl y Heidegger —estamos en los últimos 20. Allí penetra en la tradición progresiva del idealismo alemán: la epistemología kantiana, los proyectos revolucionarios del joven Hegel y la teoría dialéctica de la sociedad del primer Marx. Sin embargo, en Friburgo iba a encontrar dos corrientes vitales para la evolución posterior de su pensamiento que harían las veces de correctivo metodológico: la fenomenología mediada al modo heideggeriano y el freudismo como diagnóstico de las *patologías* sociales del capitalismo. La repulsa de Marcuse hacia el psicoanálisis en su sola versión de

terapia clínica tiene su origen en esa peculiar lectura de Freud.

Instalado en la sociedad americana, Marcuse se percibe del avance científico-técnico propio del capitalismo avanzado y de la imposibilidad de sustraerse a su área de influencia integradora. La obsolescencia del proletariado y el declive consiguiente de la consciencia de clase revolucionaria hacen difícil pensar en un proceso revolucionario a largo plazo. Además, la consolidación de la revolución en una sociedad técnicamente avanzada —lectura apresurada del ejemplo soviético— le lleva a la triste constatación de sus resultados: un sistema político dogmático y antidemocrático. La ideología del consumo y el fetiche del bienestar material impiden el desarrollo de cualquier vertiente no positivamente productiva del hombre, impulsando su integración en el mundo de la competitividad que no puede sino generar «sueños de felicidad» alienados que consolidan el *statu quo*.

La subversión de la estructura motivacional establecida se convierte en el objetivo primordial cuando se pretende la negación de la sociedad unidimensional. Si ésta se fundamenta en la represión de cualquier pulsión ajena al incremento de la productividad en función del mercado, la llamada a la liberación de ese potencial reprimido adquiere matices de urgencia purificadora. El sujeto agente de la liberación habrá que buscarlo entre los marginados, en los estratos todavía no implicados en la producción y en el consumo —lo que leído en los términos de la democracia del capital conduce sin alternativa a los estudiantes. La tentativa marcusiana se nos revela como lo que en realidad es: una propuesta —revolucionaria— de emancipación individualista. Hecho que explica en alguna medida las irregularidades del idilio entre Marcuse y los estudiantes, particularmente con el radicalismo político europeo de tradición menos personalista que su homónimo norteamericano.

Los temas de Marcuse abordan la reelaboración de una nueva consciencia crítica mediante su liberación

de los controles ideológicos del capitalismo avanzado. Para ello recurre al marxismo del método y de la subjetividad con el propósito de aislar la naturaleza de la crítica de la sociedad y su contribución a la emancipación del individuo alienado. El trabajo y sus funciones para la desalienación esencial del hombre, la estructura de la sociedad tecnológica y la asimilación de la cultura existencial del mundo pretecnológico —utopismo de significados equívocos a estudiar más adelante—, constituyen los niveles de mayor provecho de la lectura marcusiana de Marx.

Mientras que, por el contrario, su esfuerzo de descosificación del individuo administrado de la era industrial —«el análisis de los factores constitutivos no meramente biológicos del animal humano»— se debate entre la metáfora y la utopía.

Una reconciliación forzosa: La herencia de Fráncfort

Cuando se rastrean los orígenes del pensamiento de Marcuse suele recurrirse, sin demasiada disciplina, al sencillo expediente de adscribirlo *tout court* a la Escuela de Fráncfort. Conviene precisar, en principio, que el *Institut* no fue en modo alguno una academia que adiestrara intelectual o metódicamente a sus miembros para la investigación: Horkheimer y Pollock, verdaderos patriarcas del proyecto francfortiano, intentaron una respuesta de amplios vuelos a la crisis estructural que conmovió al mundo capitalista posterior a 1929.

El afianzamiento progresivo del reformismo (crisis política de las organizaciones obreras, frentes populares, penetración del fascismo en las clases medias, etc., son algunos datos de primera magnitud) ante la evidente imposibilidad de una revolución proletaria en Europa, tuvo dos graves consecuencias para el futuro inmediato del socialismo. En primer lugar significó un brusco frenazo para el marxismo radical como vertebrador intelectual

de la revolución. Durante los primeros años de la década de los 30 se asiste en Alemania a la desaparición de las grandes publicaciones del marxismo militante —*Unter dem Banner des Marxismus, Archiv, Die Gesellschaft*— con la dispersión consiguiente de los miembros de la llamada «Gran Generación»: Korsch y Grossmann optan por la emigración, mientras que Lukács contenía por el momento su radicalismo teórico para profundizar en la estética y en la crítica literaria. Según el diagnóstico de Korsch, se trataba de la primera gran crisis *del* marxismo: desbordaba ampliamente los problemas de organización. En segundo lugar, acentuó la distancia entre el impulso creativo del *Linkskommunismus* y las necesidades prácticas de la lucha obrera: las organizaciones militantes quedaron abandonadas a una estrategia de defensa. No puede sorprender que los intentos de organización obrera en el exilio se consoliden en tomo a Mattick, heredero de la tradición consejista e inspirador del marxismo americano del testimonio y la resistencia —*International Council Correspondence, Living Marxism, New Essays,* a partir de 1934. En este horizonte de impotencia hace su aparición la *Zeitschrift für Sozialforschung.* En el balance que lleva a cabo Apergi sobre la trayectoria intelectual del *Institut* se indica el enfriamiento con respecto a Marx —particularmente elocuente en Horkheimer— que caracteriza a ésta a partir sobre todo de la fase de exilio neoyorkino. En contrapartida, puede aducirse cierta tendencia al radicalismo humanitario, lenguaje de urgencia de los ideales existenciales e intelectuales del liberalismo, que potenciará una mayor apertura hacia las tradiciones de corte positivista propias de la filosofía norteamericana.

Es cierto que las relaciones de los miembros del *Institut* con el marxismo jamás rebasaron el nivel instrumental. A partir de principios de los 30, la fidelidad a Marx no es otra cosa que la aceptación de un criterio orientativo ante el marasmo ideológico de la Alemania protofascista: las aspiraciones dirigidas hacia un marxis-

mo crítico, centrado preferentemente en el método y cauteloso con el sistema, quedaban limitadas a ser un mero propósito de intención antidogmática y de rechazo del positivismo predominante; un marxismo preocupado con mayor intensidad por la recuperación hegeliana de Lukács, pongo por caso, que por las alternativas organizativas del leninismo en crisis. El estudio de Wittfogel, de peregrina biografía política en los años sucesivos, *El modo de producción asiático: historia de una controversia marxista,* dejaba claros los puntos de atracción del marxismo teórico para el pensamiento crítico *par excellence.* Uno referido a la crítica de las ideologías, con el objetivo preciso de «desenmascarar las formas de autolegitimación del pensamiento burgués»; y otro presidido por la necesidad de fundamentación de una metodología y, en consecuencia, a la zaga del Lukács de *Historia y consciencia de clase* en lo tocante a la ortodoxia en cuestiones de investigación. Con todo, a lo largo de los años que median entre el hundimiento de Weimar y la Guerra Fría, en el haber del grupo de Fráncfort se cuenta el esfuerzo plural por mantener la tradición de un marxismo abierto, ajeno a las presiones de la coyuntura, y de profundizar en las diferencias que convierten en irreconciliable el capitalismo liberal con el capitalismo planificado —o la *diferencia específica, expressis verbis.*

Además del legado del idealismo liberal y de un cierto marxismo, en Fráncfort confluyen otras tendencias de índole no marxista por lo general, incluso a menudo abiertamente antimarxistas, de densidad considerable sobre todo para la teoría económica. Las vinculaciones weberianas son un lugar común, herencia de la generación precedente a la Gran Guerra —aquella de Bloch, Lukács y el Círculo de Heidelberg—; a ello cabe añadir la crítica neocapitalista de Veblen o Schumpeter, sin salir de los *clásicos* del reformismo en el momento de apogeo del imperialismo. En lo que atañe a la recepción heterodoxa del marxismo, Apergi señala tres características que creo comparten Pollock, Horkheimer y Marcuse me-

diante formulaciones no siempre afines. Primera: el supuesto de que la separación entre propiedad formal y control sobre los medios de producción comporta la emergencia de una nueva clase —específica de los *servicios*, es decir, esencialmente burocrática— convertida a su vez en la nueva clase dominante que dará al traste con la división del trabajo capitalista. Segunda: la hipótesis del deterioro del *beneficio capitalista* en razón de una planificación centralizada, que además se considera presunta causa del perfeccionamiento indefinido de las fuerzas productivas y por consiguiente raíz de un capitalismo inmune a la crisis. Tercera: una teoría del Poder y del Estado con tendencia a desentenderse de las relaciones de producción y de clase —en resumen *autonomía de lo político*. A tenor de lo expuesto, el problema nodal para los teóricos del *Institut* es el problema del Occidente posbélico: la estabilización del capitalismo avanzado y los desajustes de su implantación en áreas coloniales e infradesarrolladas. Pero lo que nos interesa desde la perspectiva del presente trabajo es constatar que los estudiosos francfortianos afrontan la problemática sugerida a través de diversas absolutizaciones: la *automatización autoritaria* (Horkheimer) y la generalización de la *racionalidad tecnológica* (Marcuse).

Diferente tratamiento requiere otra cuestión básica, también herencia del pasado inmediato alemán, a saber: *el Kulturproblem*. En esta ocasión los máximos expositores de los hallazgos teóricos, compartidos por los miembros del *Institut*, son Adorno y Marcuse. Es bien sabido que el problema de la cultura goza de un estatuto de excepción en la especulación de Adorno. La *Cultura* —con mayúscula— deviene la actividad emancipadora por antonomasia, la voz de lo no integrado, de lo totalmente *otro* que demuestra su impotencia-mediante su incapacidad para sustraerse a la «razón pervertida que todo lo somete a dominio». La cultura se interpreta a la luz de otra configuración definitiva entre los supuestos de Adorno: la *Ilustración* —puente con el período de suma legitimi-

dad del individualismo burgués. «*Aufklärung* en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, que ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en dueños.»

La crítica inmanente del capitalismo trata de encontrar la superación del sistema en sus contradicciones internas. Frente a esa concepción del sistema social como *totalidad histórica —das Wahre ist das Ganze—*, Adorno opone que todo dominio es un dominio de clase, en cuyo contexto y tras la integración del sujeto revolucionario a consecuencia del fracaso de la revolución proletaria sólo cabe el rechazo, «la autonomía de la no identidad» con el orden social establecido. La totalidad es lo no verdadero *—das Ganze ist das Un-Wahre—* constituye el principio guía en la época del retorno a la particularidad individual...: «lo universal y lo racional pueden hallar mejor cobijo en el individuo aislado que junto a los batallones de los más fuertes que han abandonado dócilmente la universalidad de la razón», se afirma en la *Dialéctica negativa.* El individuo aislado, quintaesenciado en el artista, se erige en el lugarteniente, portavoz y representante del sujeto colectivo ausente.

Marcuse entiende la práctica social como campo de realización del sujeto colectivo (la clase); sin embargo, y debido a las determinaciones históricas que han configurado la evolución del capitalismo y el reflujo revolucionario, aquél asume la imagen del acto público individual —«noción que se encuentra necesariamente al término de toda filosofía concreta digna de ese nombre: acusación, apología de Sócrates, muerte en prisión, la lucha de Kierkegaard contra la Iglesia oficial». Aquí aflora una constante del filosofar de Marcuse que incluso alcanza a ser su factor de diferenciación. A pesar de sus reiteradas invocaciones a la colectividad perdida, para Marcuse sólo cuenta la «existencia individual que se realiza en la historicidad». El *Dasein* se realiza en el ámbito ontológico del *Sein,* de la existencia auténtica; impronta ésta sin ligar a dudas del existencialismo heideggeriano de juven-

tud que dota al *lenguaje* marcusiano de una trascendencia tensa inexistente en Horkheimer, por ejemplo, o disuelta dialécticamente en el proceso conceptualizador de Adorno.

La noción de *Kultur* posee una significativa genealogía en el pensamiento clásico alemán. En período más reciente, el *Kulturpesimismus* y la *tragedia de la cultura* sintetizan dos formulaciones de un ideal cultural idéntico: *la nostalgia de una vida más feliz.* La bondad, la alegría, la verdad, son ideales distintos de los exigidos para la realización cotidiana. Semejante apelación absolutizadora afirma sin reservas la resistencia del intelectual tradicional *fin de siècle* a transigir con las transformaciones que la consolidación del capitalismo industrial impuso a la sociedad agraria. Los valores de la *Arcadia* patricia y terrateniente aparecen reproducidos en la ideología del intelectual libre, que se desvincula del destino del presente mediante su desprecio hacia la vida *inesencial* del comercio y de la competencia.

El modelo más depurado de esta actitud vital lo constituye el Lukács premarxista: *El alma y las formas* delinea el caos espiritual de una generación consciente de la disolución de sus ideales y referencias culturales. En el concepto de *Kultur* anida todavía la protesta contra la alienación que utiliza la metáfora del *Alma* como último reducto para la veracidad personal. Sin embargo, confinada a la inoperatividad de lo privado, la *cultura del alma* se convierte en el exquisito resultado de la resignación. Todavía en 1920, en un trabajo de resonancias polémicas en la actualidad, *Alte und Neue Kultur,* Lukács se remite a la idea de *Kultur* como dominio interior del hombre sobre el entorno; incapacitado para hacer frente a las interferencias *exteriores* del mundo de las mercancías.

La producción más temprana de Marcuse trasluce las preocupaciones de la *inteligentsia* de Weimar: el marxismo crítico como paradigma del pensamiento emancipatorio y el patrimonio ilustrado del liberalismo individualista. *Traszendentales Marxismus* (1930), *Neue Quellen zur*

Grundlegung des Historischen Materialismus (1932) son trabajos fundamentales para determinar el tono de la apropiación marcusiana de Marx, mientras que *Über den affirmativen Charakter der Kultur,* aparecido en *Zeitschrift,* en 1932, da buena cuenta de la lectura de Marcuse del «eclipse de la razón» en el capitalismo contemporáneo. El estudio citado en último lugar merece un comentario detenido por cuanto preludia una temática propia que se mantendrá fielmente a lo largo de los sucesivos *saltos* de la teoría marcusiana.

Marcuse toma de la tradición simmeliana, a través del tamiz mediador del *Institut,* una noción de cultura fuertemente teñida de positivismo: implica un proyecto emancipatorio, una tendencia hacia la esperanza utópica en correspondencia con la insatisfacción del presente. En consecuencia, Marcuse imprime a su concepción de cultura un contenido bifronte. Cultura en el sentido de apropiación personal de unos determinantes históricos —costumbres, religión, filosofía—; dicho en otras palabras, adscripción del hombre a su tiempo a través de unos *roles* precisos que *dan significado* a su conducta. Pero, asimismo, Cultura en el sentido clásico que proviene de Goethe, Schiller y aspira a la realización plena del hombre en el reino de la libertad. En *Kultur und Verwaltung* (1960) se lee: «La cultura resultaría así manifestación de la pura esencia humana sin la cortapisa de sus conexiones funcionales en la sociedad». Marcuse sitúa en Platón el sentimiento de resignación ante el desbordamiento pulsional de la naturaleza propia del hombre; razón significa en lenguaje platónico liberación *de* la naturaleza, pero liberación ascética; esto es, fundamentada en el control de la naturaleza fuera y en el interior del hombre. En tales términos, aproximadamente, dará cuenta Marcuse del mito ilustrado del dominio humano sobre la naturaleza. Frente al cual se levanta el testimonio de Freud en favor de la súbita liberación instintiva ante la «horrenda subversión» de la cultura. El *malestar de la cultura* viene a significar el ahogo de las pulsiones

vitales y existenciales bajo el imperio de la represión civilizadora.

Marcuse recurre a la paráfrasis literaria de la *libertad en cadenas* para indicar el antagonismo entre un *Reich* interior excelso y el mundo material abierto a «la razón formalizada, instrumental y autoritaria». Este mundo se caracteriza por la opacidad, por la sucesión de la «facticidad entumecida» a la cual Hegel contrapone el poder creador del Espíritu —pero que también trasciende el protagonismo de los hombres para convertirse en dominio ideal sobre ellos. La aspiración a la felicidad deja entrever un logro imposible —vendría a afirmarse— puesto que el placer constituye la *maldad suprema* cuando se parte de una concepción normativa de la civilización basada en la represión y anclada en «el horizonte superior del yo ideal». Repetidas veces se han señalado las diversas discrepancias que cubren el camino teórico de Marcuse en cuanto crítica de la civilización. Si en *Kritik des Hedonismus* se establecía el carácter fuertemente represivo de la civilización occidental al amparo de la teoría freudiana —enriquecida por el *toque* metapsicológico de Marcuse—, en *Eros y Civilización* se ofrecía ya una alternativa determinada al rechazo absoluto, y por consiguiente abstracto, de la civilización: una teoría de la revolución *total.* Más adelante volveré sobre el tema.

Puestos a resumir brevemente el espacio formativo de Marcuse, cabría aventurar sin riesgos que sus años de aprendizaje en el *Institut* le dotaron de una ética revolucionaria, en el sentido político, y de una crítica marxista, en su vertiente teórica. Ello exige una nueva definición del orden social y más particularmente de la razón que lo preside: Eros frente a Logos: «Lo razonable es lo que garantiza el orden de la gratificación... de una gratificación duradera *(lasting gratification).*» Gratificación que siempre *à la Frankfurt* Marcuse concibe en el plano particular, como también Adorno.

Todo lo cual sería un primer resultado que diferencia el dato Marcuse: la intencionalidad política originaria de

su actividad intelectual, asentada sobre el supuesto de que sólo es posible disolver los obstáculos que impiden la refiguración de la consciencia revolucionaria a través de la teoría y que ésta constituye el paso forzoso para la revolución socialista. Para Marcuse la transición al socialismo no es inexorable (esto es, no viene exigida por la evolución de las relaciones de producción), pero sí necesaria para el desarrollo total del individuo: sólo la sociedad libre y autoconsciente necesita de un hombre libre y autoconsciente.

Metacrítica del capitalismo

Herbert Marcuse se mantiene fiel a la teoría marxista clásica de la revolución que entiende la inexorabilidad de un futuro distinto como única alternativa histórica válida. La revolución fracasada ha generado una falsa consciencia de conciliación cuya salida constituye la cadena de frustraciones en que configuran la cotidianeidad del capitalismo. La tarea básica de la teoría revolucionaria debe consistir en hacer patentes las potencialidades humanas acalladas en la situación histórica concreta llamada capitalismo avanzado. Todo lo cual sugiere que, según Marcuse, la realidad natural del capitalismo reposa sobre la negación de la *totalidad hombre*, que se presenta fragmentada en la división cada vez más transparente entre privaticidad y vida pública. La primera tiene su origen en la erradicación del instinto que queda sojuzgado al *logos* de la producción; la segunda se limita a representar el *rol* atribuido en el proceso de intercambio material, sin espacio para la afirmación de una crítica siquiera instrumental.

Por el contrario, los índices de productividad requeridos para la satisfacción de unas necesidades ficticias sobrepasa el grado de neutralización ideológica que el sistema, mediante los medios masivos de comunicación, impone en defensa de su continuidad. La esquizofrenia y

la evasión se convierten de este modo en el mañana de una comunidad sin futuro. Paradójicamente, la realidad capitalista ha sido capaz de impulsar el progreso técnico a alturas insospechadas, mientras que la unidimensionalidad de su administración cercena cualquier intento de proyecto redistributivo. Para Marcuse asistimos a la posibilidad de una transformación radical del hombre que por vez primera ha quedado exonerado de producir para sobrevivir: las plusvalías del proceso de acumulación capitalista harían posible la manifestación de otras necesidades dirigidas a la realización del hombre *as a whole,* como un todo.

Una de las más firmes verdades del capitalismo es su empeño por eliminar del individuo la *consciencia histórica* y convertirse así en el mundo natural del hombre; de esta forma se niega «la diferencia entre posibilidad y actualidad como vehículo de la libertad humana que aspira a realizar sus potencialidades». Se escamotea cualquier otra forma de existencia distinta del modelo elaborado por el individualismo burgués degradado. Se niega, en breve, la posibilidad marxiana del *hombre entero.* Con ello, sostiene Marcuse ya en 1929, el capitalismo aparece como «una catástrofe de la esencia humana» puesto que exige la abolición de las condiciones que harían posible la revolución. Si la posibilidad de realización total del hombre acontece en el tiempo, el objetivo de una clase revolucionaria consciente debe fundamentarse en la negación de los factores tendentes a traducir ontológicamente las metas de desarrollo humano. De donde se concluye que incluso el *ser en potencia* remite a la historia, de la cual espera su actualización. La cosificación de las relaciones sociales en el capitalismo y la decadencia de la vanguardia revolucionaria clásica se transforman, a ojos de Marcuse, en claros síntomas de victoria de la unidimensionalidad. La historia deviene de esta manera *a fundamental mode of Being.*

El crítico americano Jeremy Schapiro señala tres vertientes en la teoría marcusiana de la historia. Una: el

problema teórico y político de cómo puede renacer la consciencia revolucionaria; dos: el problema histórico-sociológico de los orígenes de la ideología de la unidimensionalidad, y tres: el problema filosófico de la naturaleza del hombre como sujeto histórico de la unidimensionalidad. Marcuse enraíza la génesis de la unidimensionalidad en el proceso del trabajo que impone un doble condicionamiento a la existencia humana: como capacidad activa propia, cuyos objetivos determina uno mismo en función de sus apetencias personales; y como consecuencia de la necesidad —*sensu lato* en razón de unos objetivos externos impuestos objetivamente según la ubicación en el proceso productivo. «La práctica mecánica de la dimensión económica absorbe por entero la existencia y *objetifica* cuanto de libre práctico exige la práctica de la existencia.» De esta manera, la vertiente activa del hombre queda reducida a responder a los imperativos de la necesidad, plegados éstos a los criterios *objetivos* de la racionalidad tecnológica.

Como alternativa a esa racionalidad tecnológica propia de la sociedad posindustrial, generadora también de su correspondiente «mecánica del conformismo», Marcuse propugna una *racionalidad crítica* basada en la prosecución de una existencia gratificatoria centrada en el «hombre particular». Con esto tocamos uno de los puntos de fricción del pensamiento marcusiano: cuando el único soporte para la realidad racional se sitúa en el individuo, se está afirmando la impotencia de un frente colectivo de resistencia. El individualismo de las soluciones se corresponde con el pesimismo de las concesiones, y a un nivel más profundo con la sintomática desconfianza marcusiana hacia los proyectos organizativos de cuño obrerista, al margen de sus tenaces recurrencias a la consciencia revolucionaria. Pero eso es asunto del punto siguiente.

La crítica más dura a la disección del capitalismo de Marcuse procede de Mattick. Éste ha concretizado los argumentos marcusianos, demasiado inclinados a la

abstracción, a través de la crítica política —desde la praxis— de sus conclusiones. Mattick ve en el capitalismo posindustrial un sistema de producción regresivo y destructivo, que ha unificado en una totalidad productiva la situación mundial. Así, la partición en dos de los países productores —ricos los industrializados y «en pobreza creciente» los demás— hace imposible el planteamiento de objetivos emancipatorios a escala nacional. Esta etapa histórica la define Mattick como capitalismo salvaje: «incapaz para extraer a sus propias masas trabajadoras el plustrabajo que proporciona una acumulación de capital privado rentable». Ante similar estado de cosas, las minorías empobrecidas carecen de cualquier otra opción que no sea someterse a la «irracionalidad dominante», celosamente salvaguardada por la nueva clase de los tecnócratas —verdadera «burocracia de los usurpadores» como explícitamente la definió Sohn-Rethel. Hablar de oposición al sistema capitalista significa referirse al marco organizativo capaz de convertirla en fuerza material: otra cosa sería un *lujo* «propio de personas inteligentes —escribe Mattick— que pueden muy bien despreciar tanto a la sociedad como a sus víctimas».

Por otro lado, la constante marcusiana de un proletariado en proceso de integración en el universo de gratificaciones alienadas, únicamente se sostiene en el contexto de las «sociedades altamente industrializadas». Para Mattick, la diferenciación artificial entre «clase trabajadora clásica» y «moderna población trabajadora» sólo sirve para eludir lo que en la actualidad es evidente, esto es: que la diferencia fundamental entre proletariado y burguesía no estriba en sus ocupaciones específicas, sino en la «falta de control de su propia existencia por parte del proletariado». En última instancia, falta de control sobre los medios de producción, que sigue convirtiendo al moderno asalariado —al empleado de cuello blanco y a una cantidad en incremento de profesionales liberales— en proletario. Mattick reivindica el procedimiento sencillo de distinguir entre clase dirigente y sometida: la

primera lucha por perpetuarse, mientras que la segunda carece de capacidad decisoria. Más que recurrir a la metáfora equivocada de *ascenso y declive* de consciencia de clase —hipóstasis marcusiana encubridora de la realidad productiva— se trata de «reconocer la propia pertenencia a una clase», en un primer estadio de polarización social. Las diversas organizaciones de clase tienen por objeto canalizar la fuerza latente del trabajo productivo hasta exigir su reconocimiento en el marco del sistema de producción capitalista; el aparato ideológico burgués desfigura el valor potencial de la fuerza productiva que «podría destruir la sociedad con sólo dejar de producir». Toda propuesta seriamente comprometida en la desalienación de la sociedad y en el proceso emancipatorio debe situarse en el marco de la revolución socialista: es decir, en el proyecto de socialización y control de los medios de producción por parte de los productores. Lo demás es ideología.

Incluso desde posturas *francfortianas* —Habermas, Haug, Schmidt— han caído sobre Marcuse críticas severas que exceden la rectificación metodológica. Sacristán, en su *Apostilla* introductoria a *Respuestas a Marcuse,* se ha referido a las decisivas concesiones de Marcuse al capitalismo —admisión de su racionalidad sistemática, «virtudes capitalistas», etc.— y también a su sentido escatológico del socialismo («recuerdo de lo negado por el sistema capitalista») para añadir incisivamente: «lo cual es una metáfora del pensamiento metafórico o una referencia a valores feudales o platonismo puro». Habermas, por su parte, sugirió la necesidad de separar los escritos primeros de Marcuse, «primer intento original de un marxismo de orientación fenomenológica» de las posteriores grandes críticas divulgatorias del capitalismo. Veía en la lectura marcusiana de los *Manuscritos de 1844* la inversión de *Sein und Zeit* con el propósito de la elaboración teórica de una analítica existencial materialista. Sin embargo, merced al descubrimiento metodológico por parte de Marcuse del *Gran rechazo,* los textos

de Marx actúan en dos frentes: para legitimar la negación indeterminada de lo existente y como depurador, hasta estilístico, de los excesos de su existencialismo teórico de origen —además de cumplir otra función complementaria: ser el revulsivo ligero del universo académico norteamericano.

Para hacer justicia a Marcuse, hay que afirmar que sus argumentos apuntan a la experiencia norteamericana. Ya en 1963 durante la Convención de Korçula, Serge Mallet le reprochó la aplicación mecánica de los esquemas evolutivos del capitalismo estadounidense al caso europeo. Puede hablarse de cierta conformación ideológica similar entre los obreros alemanes, pongo por caso, y los norteamericanos: en ambas situaciones se trata de potencias económicas a un nivel cercano de tecnología. Pero ni en Francia ni en Italia, como tampoco en Inglaterra, tan alejada de la tradición combativa continental, puede suponerse una integración económica del proletariado paralela a la norteamericana. Mallet señala, además, que el liberalismo más revolucionario americano —tipo y tono Galbraith— apenas encuentra eco europeo como no sea en los ambientes más reaccionarios. Cabe añadir también que el tradicional empirismo de la sociología estadounidense no parece la mejor preparación para ofrecer un panorama *exportable* de las condiciones reales de integración del obrero americano: ahí están las huelgas de estibadores neoyorkinos con sus reivindicaciones políticas —y aislar un caso es irrelevante sin tener en cuenta las peculiaridades del sindicalismo norteamericano.

El supuesto marcusiano que considera a las minorías desarraigadas o intelectuales como el motor para «la subversión global de las estructuras globales» tampoco coincide con las posibilidades reales de estas minorías en Europa, carentes de cualquier papel político significativo y propensas al oportunismo obrerista. Tal fue en su día asimismo el caso de algunos teóricos del maoísmo, o de ciertos sueños de intelectuales nostálgicos de

Argelia —Sartre, entre los de mayor fibra teórica. Sin embargo, todavía en 1971, reincidiendo sobre el mismo problema, Marcuse sugería que «la integración [obrera] llega a veces a tales extremos que permite calificar realmente a la clase trabajadora de sostén del sistema, sobre todo en lo que concierne a la dirección sindical...». Tal vez la situación del proletariado en el capitalismo de los monopolios y las transnacionales haya corregido las expectativas de Marx o incluso de Lenin y la inserción obrera en el mundo de los valores burgueses constituya una advertencia seria para el alegre izquierdismo de las consignas. De todas formas, la aceptación *reformista* del parlamentarismo burgués y la sustitución de la lucha política por la confrontación sindical —los dos pilares de la nueva política de las formaciones obreras europeas— no fueron sino el primer recibo al cobro a cuenta del bienestar de los años ulteriores al 45. Las características del imperialismo, según el diagnóstico de Lenin en 1916, continúan siendo, con todo, para algunos, la pauta para quienes aspiren a comprender en su complejidad la evolución del capitalismo contemporáneo.

«Los jóvenes presienten que en la bruma de la opulencia se forjan las catástrofes», advirtió Ernst Fischer en el momento de mayor tensión del voluntarismo izquierdista del 68. Los años transcurridos han venido a demostrar que el Cuerno de la Fortuna también está atento a Wall Street: que la crisis radical se transfiera a la vida cotidiana, que el desconcierto y el desencanto personal suplan el análisis político, indican acerbamente hasta qué punto el mesianismo revolucionario y la olímpica recusación del presente pueden incluso hacer de puente entre la opresión y la barbarie.

Por último, hay que destacar dos campos de influencia del legado de Marcuse en el pensamiento contemporáneo. Los que podríamos llamar teóricos del espacio del cuerpo, participan de la concepción materialista marcusiana de la felicidad objetiva: la gratificación de los ins-

tintos y necesidades como categoría social básica y supuesto previo para la individuación del hombre. Los nuevos eclécticos del consenso social —con Habermas a la cabeza—, cuya recuperación de Marcuse puede sintetizarse en tres puntos: 1) si la consciencia crítica constituye el paso obligado hacia la revolución, es necesario comprender analíticamente la consciencia precedente para determinar las particularidades de la transición; 2) como la racionalidad tecnológica se fundamenta en la represión, un supuesto para la liberación será conocer los métodos psicoanalíticos que neutralizan la represión; 3) dado que la unidimensionalidad como forma de dominación consiste en la absorción de la libre actividad, debe concretarse qué dimensión activa es aceptable históricamente en la actualidad.

La dimensión estética

Narciso y Orfeo tienen un futuro —ha escrito Marcuse— pero sólo en el modo del pasado irrecuperable. Sin embargo, la revuelta de los instintos y el acento sobre el principio de placer que gobierna al hombre antes de quedar sujeto a la represión, señalan el camino marcusiano hacia una civilización no represiva «potenciada por la racionalidad estética» en cuyo ámbito la sexualidad es liberada mediante la sublimación en Eros. En *Eros y Civilización* Marcuse toma de Freud su invocación a la *fantasía* como actividad, consistente en la producción de representaciones imaginarias subordinadas sólo al principio de placer. Esta capacidad imaginativa *(das Phantasieren)* juega un papel definitivo en la noción marcusiana de arte: en ella se funden las capas más profundas del inconsciente y los productos de la consciencia —arte, poesía— en la salvaguarda de las imágenes tabú de la libertad. Marcuse concede al arte una significación propia desde el momento que representa la oposición a las fuerzas represivas de la socie-

dad. A través del arte se perfila todavía «la imagen del hombre como sujeto libre que dadas las condiciones de la alienación sólo puede expresar su libertad en calidad de negación de esa alienación». Por consiguiente, la primera función de la imaginación estriba en el desarrollo de la crítica de lo existente desde la esfera de la libertad oprimida.

En el ensayo tardío *Sobre la liberación* se encuentra un fragmento que sintetiza las ideas de Marcuse al respecto y expresa como ningún otro la *forma* de su discurso:

> En tanto que objeto del deseo, la Belleza no exime del dominio de las pulsiones primarias: Eros y Thanatos. En el mito se evapora cualquier antagonismo entre placer y terror. Se deja en manos de la Belleza el repeler la agresión e inmovilizar al agresor, así como la hermosura de Medusa petrifica a quien la contempla. Poseidón, el dios de cabellos azules, yace con ella en un prado delicioso, sobre un lecho de flores primaverales —Hesíodo, Teogonía. Medusa es llevada a la muerte por Perseo y de su cuerpo decapitado emerge Pegaso, el caballo alado, símbolo de la imaginación poética. Entroncado a la Bondad, a la Divinidad y a la Poesía, pero allegado también a la Belleza y al goce no sublimado: más tarde, la teoría estética clásica, insistiendo en la fusión en la Belleza de la sensibilidad, la imaginación y la razón debió acentuar de igual manera el carácter objetivo (ontológico) de aquélla; como *forma* en la cual se concilian hombre y naturaleza mediante su realización.

La historia de la teoría marxista del arte ha resultado tan accidentada como el universo que estaba llamada a contener. Ya en los remotos tiempos de *Iskra,* primer órgano central del Partido Socialdemócrata ruso, la literatura adquirió un valor definitivo en la lucha contra las tendencias reaccionarias e intimistas de la cultura de clase media. Lenin insistía, en la primera década del siglo, en la necesidad de tomar posición ante todos los proble-

mas de la vida cotidiana a la vez que subrayaba las enormes posibilidades para la propaganda y la agitación de un arte dirigido por los intereses revolucionarios. Con el triunfo de la Revolución Bolchevique, la atmósfera de renovación social y el proyecto de un hombre nuevo desasido del lastre del pasado absorbieron la creatividad de las vanguardias occidentales más radicalizadas: los futuristas y los poetas proletarios, el constructivismo imaginativo de Litzinsky, Tatlin o el insuperado cartelismo revolucionario, son hitos de un pasado en efervescencia innovadora. Años después, la pesada herencia del populismo, el fracaso del *Proletkult* y la consagración zdanoviana de la *Tendenzliteratur,* arrumbaron concluyentemente el formalismo revolucionario del arte soviético para dejar paso al coyuntural realismo socialista —de tan estéril memoria en cuanto a empresa imaginativa fronteras adentro de la hoy extinta URSS.

En realidad la historia no era del todo nueva. Ya Engels se había inclinado por una literatura contenida en su intencionalidad política, cuyo interés estribaría en la significación inherente y no en la moraleja glosada. Era la época de los últimos aleteos polémicos entre realismo y naturalismo; el escritor oscilaba entre los modelos Zola o Balzac: o bien reflejar mecánicamente la realidad del artista, o bien, por el contrario, asimilar esa realidad y trasponerla en su complejidad. La actitud engelsiana sirvió en los años más duros del estalinismo para dulcificar los imperativos realistas del *apparat,* mientras que en Europa se convertía en el supuesto básico de la crítica social *paramarxista,* cuya representación más coherente la constituyen los teóricos francfortianos. La evolución de Lukács es emblemática de toda una época. Apostó con fuerza por el formalismo en sus primeros escritos —*La novela histórica, El alma y las formas*— para renunciar después a ese idealismo de sus años mozos en razón del realismo... político. De cualquier forma su testimonio en favor de una tendencia de realismo imaginativo que une a Shakespeare con Goethe y a éste con Thomas Mann

afirma hasta qué punto fue conflictiva su reflexión estética. La reconciliación orgánica del mundo objetivo con la imaginación individual permanece todavía en el espacio indeterminado de la promesa.

Los discípulos de Horkheimer han compartido su admiración hacia la noción kantiana del acto estético como vínculo de esperanza en el futuro ecuánime de la humanidad. Si bien a medida que la crispación existencial se ha ido acentuando, la trasposición al horizonte estético de los anhelos insatisfechos se ha visto incrementada. «Desde que el arte conquistó su autonomía, ha preservado la utopía que se desvaneció en la religión», escribió Horkheimer. El arte alcanza así a constituir la expresión más acabada del «legítimo interés del hombre por el futuro» y se convierte en *une promesse de bonheur* —divisa de la teoría estética francfortiana.

Marcuse ha manifestado en toda ocasión su dependencia de la estética de Adorno en lo que se refiere al análisis y la función de los objetos de arte en el mundo contemporáneo. La obra de arte deja paso a la producción imaginativa dirigida al consumo *(Kunstgewerbe);* y ése es el destino de las vanguardias artísticas incapaces de soslayar las limitaciones de difusión de mercado a que se ven sometidas como productoras de mercancías enfrentadas a la demanda de renovación constante. También pertenece a Adorno la crítica inmanente de esa misma obra de arte; el único objetivo que puede esperarse todavía del arte es que nos haga patente la vaciedad de nuestras «vidas dañadas» —*beschädigten Leben*— a través de la representación de otras posibilidades de realización más satisfactorias. Pero también aquí el arte parece incapaz de superar el engaño; pues si bien nos muestra una vida potencial diversa y mejor, se limita a presentárnosla como apariencia/fantasía *(Schein),* sin que jamás sea factible su traducción a la vida real ni exista tampoco la mínima garantía de que pueda llegar a ser realidad. Adorno se debate entre polarizaciones que sólo tienen en común la repulsa generalizada del presente,

pero que en su generalización *trivializan*, si vale la expresión, la complejidad de la interacción que media entre el deseo de un arte autónomo y la estratificación capitalista de su comercialización. A la obra de arte corresponde, según la crítica de Adorno, el testimonio de todas las *carencias* del hombre contemporáneo: debe preservar la imitación de la naturaleza (mimesis), pero a su vez consiste fundamentalmente en la construcción imaginativa y libre de objetos; debe aspirar a la validez objetiva y universal —hecho social—, mientras que simultáneamente constituye una expresión del sujeto particular. Asume un momento irracional cuando se presupone que la obra de arte significativa del período tecnológico responde a un proyecto constructivo basado en la ciencia.

Marcuse se centra en el carácter gratuito de los valores estéticos. *La dimensión estética* apela a la reconciliación *erótica* del hombre y la naturaleza; pero necesita una justificación filosófica y para ello se remite a Kant, a la *Crítica del Juicio:* «Entre la razón teórica que constituye la naturaleza bajo las leyes de la causalidad y la razón práctica que configura la libertad, el juicio estético establece la mediación entre la naturaleza y la libertad.» El juicio estético aspira al conocimiento enriquecido por el sentimiento del placer. De Kant asume también Marcuse la concepción del placer estético como ámbito de la sensibilidad y de la belleza: «El placer estético proviene al mismo tiempo de la sensibilidad de la pura *forma* del objeto cuya percepción constituye la belleza.» La imaginación estética nos acerca a un nuevo orden de normativa diferente al propio de la realidad, cuyas categorías básicas son la «finalidad sin fin», la «legalidad sin ley» y su «carácter común de satisfacción en el libre juego de las potencialidades liberadas del hombre y la naturaleza». Para Kant la experiencia estética se manifiesta ajena a la utilidad y a todo propósito exterior: «El objeto se capta como siendo libremente en sí mismo.» La realidad cotidiana y la experimentación racional del mundo son dos obstáculos perturbadores que nada cuentan para la per-

fección intelectual de la obra de arte legitimada como proceso mental.

Marcuse nunca se desprende por completo del idealismo estético kantiano; sin embargo, a éste incorpora el idealismo de la sensibilidad de Schiller y los románticos alemanes. Ya en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), Schiller anuncia la «virtud liberadora de la estética» y la contraposición entre razón y sensibilidad. Si para Kant la actitud estética era considerada como *no real* —o idealmente real—, Schiller opta por integrar en ella los factores pulsionales que tradicionalmente conforman la sensualidad. La belleza debe libertar al hombre de las condiciones de existencia inhumanas: el juego y el placer serán los signos de la libertad cuando haya desaparecido la coacción de la miseria y la necesidad. Marcuse encomienda también a la actividad estética la fusión conciliadora de razón y sensibilidad, pero sobre la base del magisterio freudiano se refiere a la reconciliación de los principios de realidad y de placer: «El instrumento de pacificación universal es la imaginación; sólo ésta es la verdad del hombre», aserto que viene a afirmar que únicamente en la imaginación y en sus productos, o en la inconsciencia sublime del sueño emerge lo que «hay de más auténtico en el hombre». Es ahí donde hay que buscar los nuevos modelos de realización individual.

El arte alienta la empresa de una nueva realidad para el hombre. En lugar de remitir al pasado, los símbolos y arquetipos artísticos pueden servir de modelo para las sociedades industrializadas. Marcuse reinterpreta las mitologías clásicas desde el presente: Prometeo se rebela contra los dioses y representa el dominio de la naturaleza, la instauración del trabajo del Logos, de la razón del rendimiento; Pandora niega el cosmos prometeico y se abre a la sexualidad, al placer, mereciendo por ello la maldición. Orfeo y Narciso significan la negación total, el encumbramiento de las pulsiones sojuzgadas, la aspiración a un nuevo principio de realidad centrado en

Eros. Orfeo «no ordena, canta» —escribe Marcuse—; representa con Narciso otra más de las existencias imposibles a las que vuelve la espalda la ética de la productividad.

La creación estética detenta el protagonismo en la oposición frente a la razón dominante, puesto que representa un orden distinto, invoca a la sensualidad, a los tabúes de la lógica del beneficio y de la represión. En *El hombre unidimensional* la propuesta de una realidad modelada según los cánones de la sensibilidad estética del hombre, transforma en esbozo de reconstrucción social la teoría posfreudiana que en *Eros y Civilización* era aún terapéutica de salvación personal. La subversión instintiva individual encuentra en la nueva sensibilidad un lenguaje idóneo para formular su indiferencia y hostilidad hacia el principio de producción que rige el capitalismo avanzado.

El fracaso de la rebelión estudiantil y la comercialización de las prácticas liberadoras en los países industrializados, en su estela, amortiguaron las ilusiones emancipatorias de Marcuse. En *Counterrevolution and Revolt* (1962) volvía a la senda de Adorno, cuya *Teoría Estética* vio póstumamente la luz en 1970, para dejar constancia de la irremediable frustración de sus proyectos iniciales. No se trataba ahora ya de la *transformación estética de la realidad,* ni mucho menos de la *realización del arte.* La obra de arte, por el contrario, venía a convertirse en el representante del sujeto autónomo inexistente. Gracias a la aparente reconciliación de las contradicciones sociales en el objeto artístico, advenía éste todavía en promesa de felicidad. El arte se transfiguraba así en el «heraldo de una verdad universal» a través de su expresión de la universalidad del amor y dolor de los hombres particulares. La razón última del arte quedaba, en fin, reducida al reflejo de sí mismo como una *totalidad armónica* jamás alcanzada por el hombre.

*

Es cierto que Herbert Marcuse configuró la unidad ideológica del mundo estudiantil mediante la formulación de las archiconocidas tesis de su freudomarxismo liberador. Su conversión en el demonio teórico del 68 es una imagen fácil que puede llevar a menospreciar la impronta renovadora de movimientos europeos autónomos como los *situacionistas* y el radicalismo extraparlamentario alemán, los cuales constituyeron en verdad el *humus* de la eclosión parisina. A ellos correspondió la audacia de conducir a sus últimas consecuencias la autocrítica de la vanguardia revolucionaria, la crítica implacable de la escisión entre vida cultural y política, la propuesta de una refundamentación de la vida real en las calles, en las ciudades, en cualquier «situación construida». Pero «de las ruinas de Dios, el hombre cae en las ruinas de su realidad», y en las obras tardías de Marcuse —*An Essay on Liberation, Counterrevolution and Revolt,* ya citadas— por encima de su optimismo libertario se percibe el desvanecimiento de la ilusión sobre las posibilidades emancipadoras de la contracultura. La hipóstasis de la subjetividad creativa abocó en el individualismo de la subjetividad separada de todo planteamiento concreto de renovación; la comercialización de la resistencia frente al sistema integró en el capricho y la moda las formas más elaboradas de repudio de lo establecido. La conclusión lógica no podía ser otra que la parcelación en contraproyectos *utopistas* —y como ya dejamos dicho— cada vez más distantes de un frente organizativo de resistencia. Además, el reagrupamiento de las capas más reaccionarias de la sociedad del bienestar ha impuesto sus condiciones en una crisis de resolución todavía imprevista. La huida a través de la indiferencia social y más aún la evasión autodestructiva en la *cultura de la heroína* encontraron enseguida su contrapunto en la violencia purificadora del terrorismo indiscriminado. Factores todos ellos de la desintegración de un movimiento estudiantil —en opinión de Marcuse al cumplir sus ochenta años— que las grandes organiza-

ciones de tradición marxista no fueron capaces de aprovechar.

A la imagen marxiana del *viejo topo*, que socava los cimientos del resquebrajado edificio social, Bataille opone la figura imperialista del *águila*, que, aunque se disfrace de ropajes revolucionarios, acaba por imponer «el empeño prometeico del triunfo de lo positivo sobre lo negativo, del espíritu sobre la materia, del autocontrol sobre el éxtasis, de la propiedad sobre la pérdida». Nadie puede negar a Marcuse su contribución definitiva al espejismo gratificador del oasis en el desierto... en un tiempo donde la tendencia parece que sea perderse entre los *escombros de lo real*.

J. F. Yvars

Bibliografía

Obras

Der deutsche Kunstlerroman, Friburgo, Dissertation, 1922.
Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichlichkeit, Fráncfort del Meno, Klostermann, 1932.
Reason and Revolution. Hegel and the Rise os Social Theory, Nueva York-Londres, Oxford University Press-Routledge & Kegan Paul, 1941, 1954.
Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud, Boston, Beacon Press, 1955.
Soviet Marxism. A Critical Análisis, Nueva York, Columbia University Press, 1958.
One Dimensional Man. Studés in the Ideology of Advanced Industrial Society, Boston, Beacon Press, 1964.
Kultur und Gesellschaft, Fráncfort del Meno, 1965.
(Con R. P. Wolf y B. Moore), *Critique of Pure Tolerance,* Boston, Beacon Press, 1965.
Das Ende der Utopie, Berlín, Maikowski, 1967.
An Essay on Liberation, Boston, Beacon Press, 1969.
Counterrevolution and Revolt, Boston, Beacon Press, 1972.
The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics, Boston, Beacon Press, 1978 (versión ampliada de *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik,* Manchen, Hanser, 1977).
Gespräche mit Herbert Marcuse, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1978.
Technology, War and Fascism, Londres-Nueva York, Routledge, 1998.

Correspondencia

(Con M. Heidegger), *Briefwechsel,* en P. E. Jansen, *Befreiung denken-Ein politischer Imperativ. Ein Materialband zu Herbert Marcuse,* Verlag, 2000, Offenbach, 1989, págs. 111-115.

WOLFF, K. H. y MOORE, B. (ed.), *The Critical Spirit. Essays in Honor of Herbert Marcuse,* Boston, Beacon Press, 1967.
HABERMAS, J. (ed.), *Antworten auf Marcuse,* Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1968.
SCHOOLMAN, M., *The Imaginary Witness. The Critical Theory of Herbert Marcuse,* Nueva York, The Free Press, 1980.
CLAUSSEN, D. (ed.), *Spuren der Befreiung. Herbert Marcuse,* Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1981.
KATZ, B., *Herbert Marcuse and the Art of Liberation. An Intellectual Biography,* Londres, Verso, 1982.
KELLNER, D., *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism,* Berkeley, University of California Press, 1984.
LIND, P., *Marcuse and Freedom,* Londres, Croom Helm, 1985.
BRUNKHORST, H. y KOCH, G., *Herbert Marcuse zur Einführung,* Hamburgo, Junius, 1987.
PIPPIN, R. B. (ed.), *Marcuse Critical Theory and the Promise of Utopia,* Londres, Macmillan, 1988.
INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG, *Kritik un Utopie im Werk von Herbert Marcuse,* Fráncfort del Meno, Suhtkamp, 1992.
RAULET, G., *Herbert Marcuse. Philosophie de l'émancipation,* París, Presses Universitaires de France, 1992.
BOKINA, J. (ed.), *Marcuse. From the New Left to the Next Left,* Lawrence, University Press of Kansas, 1994.
JANSEN, P. E. (ed.), *Zwischen Hoffnung und Notwendigkeit. Texte zu Herbert Marcuse,* Fráncfort del Meno, Neue Kritik, 1999.
BEHRENS, R.,*Ubersetzungen. Studien zu Herbert Marcuse: konkrete Philosophie, Praxis und kritische Theorie,* Mainz, Ventil-Verlag, 2000.
ABROMEIT, J. y MARK COBB HERBERT, W. (ed.), *Marcuse. A Critical Reader,* Londres-Nueva York, Routledge, 2004.

CRONOLOGÍA

Vida y obra de Herbert Marcuse	Acontecimientos históricos y políticos	Contexto cultural
1898 — Nace el 19 de julio en Berlín, en el seno de una familia judía plenamente asimilada a las tradiciones alemanas.	**1898** — Tratado de París y liquidación del imperio colonial español. — Asesinato de la Emperatriz de Austria. — Fundación de *Acción Francesa*, movimiento precusor del fascismo.	**1898** — Los Curie descubren el radio. Manifiesto de Zola sobre el «caso Dreyfus». — *Investigaciones lógicas* de Husserl (1900). *La interpretación de los sueños* de Freud (1900).
1914-1918 — Participa como soldado en la Primera Guerra Mundial.	**1914-1918** — Primera Guerra Mundial. — Revolución Rusa (1917).	**1914-1918** — *Del sentimiento trágico de la vida* de Unamuno (1913). Teoría generalizada de la relatividad de Einstein (1915).
1918 — Ingresa en noviembre en el SPD (Partido Social-Demócrata Alemán), como miembro del Consejo de Soldados de Berlín-Reinickendorf.	**1918** — Capitulación de Turquía. La flota aliada entra en el Bósforo.	**1918** — Rutheford desintegra el átomo. *La decadencia de Occidente* de Spengler (1917).
1919 — Tras el asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht, con la complicidad del ministro social-demócrata Gustav Noske, abandona el Partido y decide dedicarse a sus estudios.	**1919** — Tratado de Versalles y fundación de la Sociedad de Naciones. — Mussolini funda las *Fasci di Combattimento* y las *squadre d'azione*. — Victoria electoral en Francia del «bloque nacional». — Levantamiento espartaquista («Guardia Roja») en Berlín, que se extiende a Baviera y otros lugares.	**1919** — Walter Gropius funda la *Bauhaus*. — *La crisis del humanismo* de Ramiro de Maeztu.

Vida y obra de Herbert Marcuse	Acontecimientos históricos y políticos	Contexto cultural
1922 — Tras estudiar Germanística, Economía y Filosofía en las Universidades de Berlín y Friburgo, se doctora en la Universidad de dicha ciudad, donde estudió con Husserl y Heidegger, con una tesis titulada *La novela artística alemana.* Aunque fiel en lo esencial al método fenomenológico, se advierte en ella la huella de la *Teoría de la novela* del filósofo marxista húngaro Georg Lukácks.	**1922** — Benito Mussolini alcanza la jefatura del gobierno. Pío XI es proclamado Papa. — Stalin alcanza la Secretaría del PCUS. — Comienza, en 1923, la Dictadura de Primo de Rivera. — La inflación alcanzó en Alemania un punto culminante. — Ocupación francesa del Ruhr (1923)	**1922** — *España invertebrada* de Ortega y Gasset. — *La tierra baldía,* de Eliot. — *Ulises* de Joyce. — *Elegias de Duino* de Rilke (1923). — *Historia y consciencia de clase* de Georg Lukács (1923). — *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein.
1924 — Contrae matrimonio. Se traslada a Berlín, donde trabaja en los negocios de su padre.	**1924** — Golpe de Estado de Hitler y Ludendorf en Múnich (1923), que se salda con un fracaso. — Muere Lenin.	**1924** — *Principios de mecánica cuántica* de Heisenberg. — *La montaña mágica* de Th. Mann. — *Manifiesto del Surrealismo.*
1928 — Se traslada con su mujer y su hijo a Friburgo, una vez tomada la decisión de hacer una carrera académica, en cuya Universidad se convierte en ayudante de Heidegger.	**1928** — Asesinato legal (1927) en los EEUU de Sacco y Vanzetti. — Construcción de la línea Maginot. — *Viernes Negro* de Wall Street: Crisis económica mundial (1929). — Tratado de Versalles (1929).	**1928** — *Ser y Tiempo* de Heidegger (1927). — *La traición de los intelectuales* de Julien Benda. — *Un perro andaluz,* película de L. Buñuel. — *Romancero gitano* de F. García Lorca.

1932

— Publica su primera obra importante *La ontología de Hegel y los fundamentos de una teoría de la historicidad,* elaborada bajo la dirección de Heidegger con la intención de obtener la *venia docendi.* La lectura de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx le sugiere una confrontación con este «nuevo» Marx que, bajo la forma de una ensayo titulado «Nuevas fuentes para la fundamentación del materialismo histórico», ve la luz en *Die Gesellschaft,* revista dirigida por Rudolf Hilferding.

1933

— Sus intereses filosóficos y sus objeciones sociales y políticas le acercan a Adorno y Norkeimer. Ingresa en el Instituto de Investigación Social de Fráncfort, lo que le valdrá ser considerado como un miembro destacado de la Escuela de Fráncfort.

1932

— Abdicación de Alfonso XIII y proclamación de la Segunda República Española (14 de Abril de 1931).
— Huelga general en Asturias.
— Victoria del Partido Nacional-Socialista en las elecciones de julio en Alemania.
— Comienza en Portugal la dictadura de Salazar.

1933

— Franklin D. Roosevelt elegido Presidente de los EEUU Comienza el *New Deal.*
— Hitler, canciller de Alemania.
— Comienza el abandono de Alemania, camino del exilio, por parte de los miembros de la Escuela de Fráncfort.
— Conferencia económica internacional en Londres.

1932

— *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset (1929).
— *Un mundo feliz* de Huxley.
— Gödel formula el teorema de la incompletitud de la aritmética (1931).
— *El hombre sin atributos* de R. Musil (1930).
— *Meditaciones cartesianas* de E. Husserl (1931).

1933

— Heidegger es nombrado rector de la Universidad de Friburgo.
— *La condición humana,* de Malraux.
— Ortega y Gasset dicta en la Universidad de verano de Santander el curso *Meditación de la técnica.*

Vida y obra de Herbert Marcuse	Acontecimientos históricos y políticos	Contexto cultural
1934-1940 — Abandona Alemania y se instala en Estados Unidos, donde trabaja hasta 1940 en el Institute of Social Research (filial americana del clausurado Instituto francfortiano), asociado con la Universidad de Columbia. Prosigue su reconstrucción crítica del pensamiento de Hegel, al que «rescata» de su inclinación a cerrar el ciclo de la razón dialéctica.	**1934-1940** — Revolución de Asturias. — Noche de los cuchillos largos en Alemania. — Golpe de Estado del 18 de julio de 1936 en España. La Guerra Civil durará hasta 1939. — Alemania invade Polonia (1939). — Pío XII es elegido Papa (1939). — Manifiesto del *Committe for Cultural Freedom*, del que es presidente honorario John Dewey, en el que se denuncia el avance del totalitarismo en el mundo. — Segunda Guerra Mundial (1939).	**1934-1940** — *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda. — Chadwick descubre el neutrón. — *La crisis de las ciencias europeas* de Husserl. — *Tiempos modernos*, película de Charles Chaplin (1936). — *La náusea* de Sartre (1938). — Comienzan a publicarse los *Elementos de matemática* del grupo Bourbaki.
1941-1950 — Trabaja en el Departamento de Estudios Estratégicos y en el Departamento de Estado. En 1941 ve la luz en Nueva York, en lengua inglesa, *Razón y Revolución: Hegel y el surgimiento de la teoría social.*	**1941-1950** — Churchill, Primer ministro británico (1940). — Alemania invade la URSS (1941). — La aviación japonesa bombardea Pearl Harbour. Estados Unidos entra en guerra. — Derrota del Tercer Reich, conferencia de Yalta y fundación de las Naciones Unidas (1945). — Proclamación del Estado de Israel (14 de Mayo de 1948).	**1941-1950** — *El ser y la nada* de Sartre (1943). — *El círculo de tiza caucasiano* de Bertoldt Brecht (1945). — *La sociedad abierta y sus enemigos* de Karl R. Popper (1945). — *Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer* (1947). — *Doktor Faustus* de Th. Mann (1947). — *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt (1948).

— Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948).
— Revolución China (1949).

1951-1953
— Trabaja como profesor en el Instituto Ruso de las Universidades de Columbia y Harvard.

1951-1953
— Comienza la «caza de brujas» anticomunista del senador norteamericano McCarthy.
— Churchill nombra a su Primer Ministro.
— Finaliza la guerra de Corea (1953).
— Muere Stalin (1953).

1951-1953
— *Memorias de Adriano,* de Marguerite Yourcenar.
— *El inconformista,* de Moravia.
— *Esperando a Godot* de Beckett (1952).
— *Investigaciones filosóficas* de L. Wittgenstein (1953).

1954-1965
— Profesor en la Brandeis University de Boston hasta su traslado, en 1965, a la Universidad de California, en San Diego, en la que desarrollará la mayor parte de su carrera docente. En 1955 publica *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud;* en 1958 *El marxismo soviético;* en 1964 *El hombre unidimensional* y en 1965, en colaboración con R. P. Wolff y Barrington Moore Jr., *Crítica de la tolerancia pura.*

1954-1965
— Los acuerdos de Ginebra sellan la división de Vietnam (1954).
— Pacto de Varsovia (1955).
— Creación de la CEE (1957).
— Conferencia de Bandung (1955).
— Los soviéticos lanzan los primeros satélites artificiales (1957).
— Fidel Castro entra en 1959 en La Habana.
— Se constituye, en 1960, la OPEP.
— Se construye en 1961 el Muro de Berlín.
— Crisis de los misiles entre Cuba y EEUU (1962).
— John F. Kennedy es asesinado en Dallas.
— Comienza en 1964 la guerra de Vietnam.
— La liga de Estados Árabes crea en 1964 la OLP.

1954-1965
— *El arte de amar,* de Erich Fromm (1956).
— *La revolución copernicana* de T. S. Kuhn (1957).
— *La lógica de la investigación científica* de K. R. Popper (1959).
— *La estructura de las investigaciones científicas* de T. S. Kuhn (1962).
— *¿Qué es un acto de habla?* de J. Searle (1965).
— *Verdad y método* de H. G. Gadamer (1960).

1968-1970

— La creciente agitación estudiantil en los principales universidades europeas y americanas pone en un primer plano el nombre de Marcuse. Su influencia es muy grande y sus ideas, orientadoras de la revuelta de toda una generación, son debatidas en los principales foros internacionales. Publica en 1967 *El final de la utopía* —cuya edición española corrió a cargo de Manuel Sacristán— y en 1969 *Un ensayo sobre la liberación.* En 1970 publicó, junto con Adorno y Habermas, *La miseria de la teoría crítica.* En 1968, *Negaciones: ensayos de teoría crítica.*

1968-1970

— Muere Ernesto «Che» Guevara en 1967.
— Mao inicia en 1967 la revolución contracultural en China.
— Mayo de 1968 y Primavera de Praga de ese mismo año.
— Daniel Cohn-Bendit, líder estudiantil, es expulsado de Francia.
— Golda Meir asume en 1969 la jefatura del gobierno de Israel.
— Sirinovo Bandarainake gana las elecciones celebradas en Ceilán (Sri Lanka).

1968-1970

— *Para una crítica de la razón instrumental* de M. Horkheimer (1967).
— *Dialéctica negativa* de Adorno (1966).
— *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (1966).
— *Conocimiento e interés* de J. Habermas (1968).
— *La falsación y la metodología de los programas de investigación científica* de I. Lakatos (1970).
— *Contra el método* de P. K. Feyerabend (1970).

1971-1979

— Convertido en el filósofo oficial de la «contracultura» y mentor de nuevas formas de protesta, Marcuse prosigue su carrera publicística con obras como *Contrarrevolución y revuelta* (1972), *Estudios de filosofía católica* (1972), *Psicoanálisis y política* (1970) y *La dimensión estética* (1978). Falle-

1971-1979

— La inestabilidad en el Ulster culmina en el «domingo sangriento» (1972).
— La guillotina es usada por última vez como forma de ejecución legal en Francia (1972).
— Nixon se ve obligado a dimitir a causa del escándalo de Watergate (1974).
— Fin de la guerra de Vietnam (1975).

1971-1979

— Habermas es nombrado director del Instituto Max Planck de Sternberg.
— *Vigilar y castigar* de Michel Foucault (1975).
— *¿Tener o ser?* de Enrich Fromm (1976).
— *La razón sin esperanza* de Javier Muguerza (1979).

ce en 1979 en la localidad alemana de Starnberg, tras una corta enfermedad, donde se encontraba invitado por el Instituto Max Planck. Murió como ciudadano de Estados Unidos.

— Muerte de Franco (1975).
— Guerra civil en el Líbano (1976).
— Margaret Thatcher es elegida Primer Ministro de Gran Bretaña.
— El frente sandinista de liberación nacional pone fin a la dictadura de Somoza en Nicaragua (1979).
— Khomeiny toma el poder en Irán y proclama la República Islámica (1979).

— *La filosofía y el espejo de la naturaleza de R. Rorty* (1979).
— *Lenguaje y silencio* de G. Steiner (1976).

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA*

* Traducción de la versión inglesa *The Aesthetik Dimension* realizada, ampliada y corregida por el autor del original alemán: *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik (N. del E.).*

Agradecimientos

Eriva Sherover hizo una lectura crítica del manuscrito desde el primer borrador hasta la versión definitiva. Discutió conmigo cada párrafo con particular insistencia en mejorarlo; este breve libro está dedicado a ella: mi esposa, amiga y colaboradora.

Me han sido de gran ayuda e inmensa satisfacción las intensas discusiones con mis amigos Leo Lowenthal y Reinhard Lettau. Leo Lowenthal ha reafirmado una vez más su reputación de lector y crítico feroz; Reinhard Lettau ha demostrado que hoy la literatura auténtica —la literatura como resistencia— es todavía posible.

Mis hijastros Osha y Michael Neumann me proporcionaron estimulantes sugerencias: Michael por sus animosos comentarios, Osha a través de vivas conversaciones sobre su propia actividad artística.

Mi hijo Peter, cuyo trabajo en planificación urbana le pone en contacto con los problemas de interés general, ha sido una vez más un buen amigo y consejero.

Quedo particularmente agradecido a Catherine Asmann, que mecanografió media docena de versiones de este ensayo —y lo disfrutó además.

Mi deuda con la teoría estética de Theodor W. Adorno no requiere un reconocimiento especial.

H. M.

Prefacio

El presente ensayo intenta contribuir a la estética marxista, aunque poniendo en cuestión la ortodoxia que en ella ha sido predominante. Por «ortodoxia» entiendo la interpretación de la categoría y verdad de una obra de arte en términos de la totalidad de las relaciones de producción prevalentes. Específicamente, esta interpretación sostiene que la obra de arte representa los intereses y la visión del mundo de las diferentes clases sociales de manera más o menos precisa.

Mi crítica de esa ortodoxia está basada en la teoría marxista en tanto que, a mi juicio, ésta considera también el arte en el contexto de las relaciones sociales existentes, y le atribuye una función política y un potencial político concreto. Ahora bien, en contraste con la estética marxista ortodoxa reconozco el potencial político en el propio arte, en la forma estética como tal. Es más, sostengo que en virtud de su particular forma estética el arte es en gran medida autónomo frente a las relaciones sociales dadas. En su autonomía, el arte tanto manifiesta su denuncia ante tales relaciones como a su vez las trasciende. Por esa razón el arte subvierte la consciencia dominante, la experiencia normal. Algunas observaciones preliminares:

Aunque en este ensayo se habla de «arte» en general, mi discurso está orientado principalmente hacia la literatura, en particular a la literatura de los siglos XVIII y XIX. No me siento cualificado para hablar de música y de artes visuales, si bien entiendo que lo que es cierto para la literatura, *mutatis mutandis*, puede aplicarse también a las demás artes. En segundo lugar, en lo referente a la selección de las obras analizadas, parece justificada la

objeción de que procedo mediante una hipótesis que se avala a sí misma. Califico esas obras de «auténticas» o «grandes» porque satisfacen los criterios estéticos previamente definidos como constitutivos del arte «auténtico» o «grande». En mi defensa debo aducir que a lo largo de la historia del arte, y a pesar de los cambios de gusto, existe una norma que permanece constante. Esto no sólo nos permite distinguir entre literatura «seria» y «trivial», ópera y opereta, comedia y payasada, sino también discernir entre arte bueno y malo en el interior de esos géneros. Hay una diferencia cualitativa demostrable entre las comedias de Shakespeare y las de la Restauración, entre las poesías de Goethe y de Schiller, entre la *Comédie humaine* de Balzac y los *Rougon-Macquart* de Zola.

El arte puede ser revolucionario en diversos sentidos. En sentido estricto, puede ser revolucionario si representa un cambio radical en estilo y técnica. Esta modificación puede ser debida a una auténtica vanguardia que anticipa o refleja transformaciones sustanciales en la sociedad en su conjunto. De este modo, el expresionismo y el surrealismo anticiparon la destructividad del capitalismo monopolista y la emergencia de nuevos objetivos de transformación radical. Pero la definición exclusivamente «técnica» del arte revolucionario no dice nada sobre la calidad de la obra, ni tampoco acerca de su autenticidad y verdad.

Además, una obra de arte puede considerarse revolucionaria cuando, en virtud de la transformación estética, representa a través del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación).

En este sentido toda auténtica obra de arte debería ser revolucionaria, esto es, subversiva de la percepción y comprensión, una denuncia de la realidad establecida, la manifestación de la imagen de la liberación. Lo cual de-

bería ser cierto tanto para el drama clásico como para las obras de Brecht, para *Wahlverwandtschaften* de Goethe y para *Hundejahre* de Günter Grass, para William Blake así como para Rimbaud.

La diferencia obvia en la representación del potencial subversivo es debida a la diversidad de estructura social a la que se enfrentan las obras referidas: la distribución de la opresión entre la población, la composición y función de la clase dirigente, las posibilidades dadas de transformación radical. Tales condiciones históricas están presentes en la obra de arte de varios modos: explícitamente o como fondo y horizonte, y a través del lenguaje de manera figurada. Son, empero, expresiones y manifestaciones históricas específicas de la misma esencia transhistórica del arte: su propia dimensión de verdad, acusación y promesa, una dimensión constituida por la forma estética. Por consiguiente, pues, el *Woyzeck* de Büchner, el teatro de Brecht, pero también las novelas y narraciones de Kafka y Beckett son revolucionarios en razón de la forma dada al contenido. En efecto, el contenido (la realidad establecida) aparece en esas obras enajenado y mediatizado. La verdad del arte consiste precisamente en esto: el mundo en realidad es como aparece en la obra de arte.

Esta tesis implica que la literatura no es revolucionaria porque sea escrita para la clase obrera o para «la revolución». La literatura se puede llamar con pleno sentido revolucionaria sólo en relación a sí misma, como contenido convertido en forma. El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y huidiza. Cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, en mayor medida reduce el poder de extrañamiento y los trascendentes objetivos radicales de cambio. En este sentido puede darse mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y de Rimbaud que en las representaciones didácticas de Brecht.

I

En una situación donde la miserable realidad sólo puede transformarse mediante la praxis política radical, interesarse por la estética exige justificación. Sería insensato negar el elemento de desesperación inherente a esa ansiedad: la retirada hacia un mundo de ficción en el que se han modificado las condiciones existentes y superado tan sólo en el reino de la imaginación. Sin embargo, esta concepción meramente ideológica del arte se está discutiendo con creciente intensidad. Parece que el arte como tal arte exprese una verdad, una experiencia, una necesidad que, aunque no penetre en el dominio de la praxis radical, sea todavía componente esencial de la revolución. Desde este punto de vista, el supuesto básico de la estética marxista, esto es, su interpretación del arte como ideología y el énfasis en el carácter de clase de éste, se convierten de nuevo en objeto de reexamen crítico[1].

Mi argumentación se dirige hacia las siguientes tesis de la estética marxista:

1) Se da una conexión determinada entre el arte y la base material, entre el arte y la totalidad de las re-

[1] En particular entre los autores de las revistas *Kursbuch* (Fráncfort: Suhrkamp, después Rotbuch Verlag), *Argument* (Berlín), *Literaturmagazin* (Reinbek, Rowohlt). En el centro de esta discusión está la idea de un arte autónomo frente a la industria capitalista del arte por un lado, y el arte de propaganda radical por otro. Véase especialmente los excelentes artículos de Nicolás Born H. C. Buch, Wolfgang Harich, Hermann Peter Piwitt y Michael Schneider en los volúmenes I y II de *Literaturmagazin*, el volumen *Autonomie des Kunst* (Fráncfort, Suhrkamp, 1972) y Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Fráncfort, Suhrkamp, 1974).

laciones de producción. Mediante el cambio de estas relaciones de producción el arte mismo se transforma en parte de la sobreestructura, aunque, como sucede en otras ideologías, puede ir detrás de la transformación social o anticiparla.

2) Existe una *relación directa* entre el arte y la clase social. El único arte auténtico, verdadero, progresivo, es el arte de una clase en ascenso. Expresa su consciencia.
3) En consecuencia el aspecto político y el estético, el contenido revolucionario y la calidad artística tienden a coincidir.
4) El escritor tiene la obligación de articular y expresar los intereses y las necesidades de la clase en ascenso. (En el capitalismo ésta sería el proletariado.)
5) Una clase en declive o sus representantes son incapaces de producir nada que no sea arte «decadente».
6) El realismo (en sus diversos significados) se considera la forma artística que corresponde con mayor precisión a las relaciones sociales: por lo tanto constituye la forma artística «correcta».

Cada una de las tesis citadas implica que las relaciones sociales de producción deben representarse en el trabajo imaginativo, pero no impuestas externamente sobre la actividad creativa, sino como parte integrante de su lógica interna y de la lógica del material que le es propio.

Este imperativo estético constituye la consecuencia lógica del concepto base material-sobreestructura. En contraste con las formulaciones dialécticas de Marx y Engels, este concepto ha cristalizado en un esquema rígido, habiendo tenido esta esquematización graves consecuencias para la estética. Implica una noción normativa de la base material entendida como verdadera realidad y cierta devaluación política de los factores no-materiales, en particular de la consciencia individual y el subconscien-

te y de su función política. Esta función puede ser tanto regresiva como emancipatoria, en ambos casos puede llegar a constituir una fuerza material. Si el materialismo histórico no toma en consideración el papel de la subjetividad, adquiere los tintes de materialismo vulgar.

La ideología se convierte en mera ideología, a pesar de los enfáticos calificativos de Engels, y se produce una devaluación del entero reino de la subjetividad, devaluación no sólo del sujeto como *ego cogito,* sujeto racional, sino también de la intimidad, de las emociones y la imaginación. La subjetividad de los individuos, su propia consciencia e inconsciencia tienden a quedar disueltas en la consciencia de clase. Sin embargo, se minimiza con ello un supuesto importantísimo de la revolución: a saber, el hecho de que la necesidad de transformación radical debe enraizarse en la subjetividad de los individuos mismos, en su inteligencia y sus pasiones, sus sentimientos y sus objetivos. La teoría marxista sucumbió a la cosificación que había denunciado y combatido en la realidad social. La subjetividad se convirtió en un átomo de la objetividad; incluso en su forma rebelde queda sometida a una consciencia colectiva. El componente determinista de la teoría marxista no radica en la relación entre cada existencia social y consciencia, sino en la noción reduccionista de consciencia que anula el contenido particular de la consciencia individual y, con él, el potencial revolucionario subjetivo.

Similar desarrollo se vio fomentado por la interpretación de la subjetividad como idea «burguesa». Desde el punto de vista histórico esto es discutible[2]. Pero incluso en la sociedad burguesa, la insistencia en la verdad y el derecho a la intimidad no constituyen en realidad valores burgueses. Con la afirmación de la interioridad de la subjetividad, las tentativas individuales de abandonar la

[2] Véase Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der Höfischen Epik* (Tubinga, Niemeyer, 1956; 2.ª ed., 1970), particularmente el capítulo V, para una discusión de todo ello en relación con la épica cortesana.

red de relaciones de intercambio y de valores de cambio, se alejan de la realidad de la sociedad burguesa y entran en otra dimensión de la existencia. No obstante, esa huida de la realidad conduce a una experiencia que podía convertirse (como así ocurrió) en una fuerza poderosa para *invalidar* la axiología burguesa que prevalece en la actualidad, *v. gr.*, trasladando el *locus* de la realización individual de la esfera del principio de prestación y afán de lucro al de los recursos internos del individuo humano: la pasión, la imaginación, la consciencia. Además, la huída y la retirada no se hallaban en última posición. La subjetividad luchó por pasar de la intimidad a la cultura material e intelectual. Y hoy, en una época totalitaria, se ha convertido en un valor político antagónico a cualquier forma de socialización agresiva y explotadora.

La subjetividad liberadora se constituye en la historia interna de los individuos, en su propia historia, que no es idéntica a su existencia social. Consiste en la historia particular de sus desencuentros, de sus pasiones —alegrías y sufrimientos—, experiencias que no están basadas necesariamente en su situación de clase y que ni siquiera son comprensibles desde esa perspectiva. En efecto, las concretas manifestaciones de la historia de los individuos vienen determinadas por su situación de clase, pero esta situación no constituye el fundamento de su destino —de aquello que les sucede. En sus aspectos no-materiales, particularmente, hace saltar el marco social. Es demasiado fácil relegar el amor y el odio, la alegría y el dolor, la esperanza y la desesperación al campo de la psicología, excluyéndolos en consecuencia de la praxis política y radical. En términos de economía política pueden, desde luego, no constituir «fuerzas de producción», pero para todo ser humano esos aspectos son decisivos y configuran la realidad.

Incluso en sus representantes más distinguidos la estética marxista ha contribuido a la devaluación de la subjetividad. De aquí la preferencia por el realismo como modelo de arte progresivo; la crítica del romanticismo

como simplemente reaccionario; la denuncia del arte «decadente» —en general la incomodidad cuando se enfrenta a la tarea de evaluar las cualidades estéticas de una obra en términos diversos a la ideología de clase.

Sugeriré la tesis siguiente: las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación a la bella ilusión *(schöner Schein)* de la liberación se fundamentan precisamente en las dimensiones en las que el arte *trasciende* su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y el comportamiento, preservando sin embargo su arrolladora presencia. Por esta razón el arte crea el reino en el que se hace posible la subversión de la experiencia propia del arte: el mundo forjado por el arte es reconocido como una realidad que aparece negada y deformada en la sociedad dada. Esta experiencia culmina en situaciones extremas (de amor y de muerte, de culpabilidad y fracaso, pero también de alegría, felicidad y satisfacción) que hacen saltar en pedazos la realidad en nombre de una verdad normalmente negada y siempre ignorada. La lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, de otra sensibilidad, que desafían abiertamente la racionalidad y sensibilidad asimiladas a las instituciones sociales dominantes.

Bajo el dominio de la forma estética la realidad dada se *sublima* necesariamente: el contenido inmediato queda estilizado, los «datos» se remodelan y se ordenan de nuevo de acuerdo con las exigencias de la forma artística, que requiere que incluso la representación de la muerte y la destrucción invoquen la necesidad de esperanza —una necesidad enraizada en la nueva conciencia incorporada en la obra de arte.

La sublimación estética promueve el componente afirmativo, reconciliador del arte[3], si bien es al mismo tiempo vehículo de la función crítica, de negación, de éste. La

[3] Véase pág. 71.

trascendencia de la realidad inmediata hace añicos la cosificada objetividad de las relaciones sociales establecidas y abre una nueva dimensión de experiencia: el renacer de la subjetividad rebelde. Así, sobre la base de la sublimación estética, tiene lugar una *desublimación* en la percepción de los individuos —en sus sentimientos, juicios, pensamientos; una desautorización de las normas, necesidades y valores dominantes. Con todos sus rasgos afirmativo-ideológicos, el arte continúa siendo una fuerza disidente.

Podemos definir provisionalmente la «forma estética» como el resultado de la transformación de un contenido dado (un hecho actual o histórico, personal o social) en una totalidad autónoma: un poema, obra teatral, novela, etc.[4]. La obra es «sustraída» del constante proceso de la realidad y asume un significado y una verdad propios. La transformación estética se consigue a través de una remodelación del lenguaje, la percepción y la inteligencia tal que éstos terminen por revelar la esencia de la realidad en su apariencia: las potencialidades reprimidas del hombre y la naturaleza. La obra de arte, por consiguiente, re-presenta la realidad a la vez que la denuncia[5].

La función crítica del arte, su contribución a la lucha por la liberación, reside en la forma estética; una obra de arte es auténtica o verdadera no en virtud de su contenido (por ejemplo, la representación «correcta» de las condiciones sociales), ni tampoco por su forma «pura», sino por el contenido convertido en forma.

---

[4] Véase mi obra *Counterrevolution and Revolt,* Boston, Beacon Press, 1972, pág. 81.

[5] Ernst Fischer en *Auf den Spuren der Wirklichkeit; Sechs Essays* (Reinbek, Rowohlt, 1968) reconoce en la «voluntad de forma» *(Wille zur Gestalt)* la voluntad de trascender la actual «negación de lo que es», y el *presentimiento (Ahnung)* de una existencia más libre y más pura. En este sentido, el arte es lo «irreconciliable, la resistencia del ser humano a su disolución en el orden [establecido] y en los sistemas» (pág. 67).

La forma estética libera al arte, en efecto, de la realidad de la lucha de clases —de la realidad pura y simple. La forma estética constituye la autonomía del arte frente a «lo dado». Sin embargo, esta disociación no origina «falsa consciencia» o mera ilusión, sino, por el contrario, una contraconsciencia: la negación de la mentalidad realista y conformista.

Forma estética, autonomía y verdad están interrelacionadas. Cada una de ellas constituye un fenómeno histórico-social, y cada una *trasciende* la arena socio-histórica. En tanto que la postrera limita la autonomía del arte, lo lleva a cabo sin invalidar las verdades transhistóricas expresadas en la obra. La verdad del arte descansa en su poder para quebrar el monopolio de la realidad establecida (por ejemplo, de quienes la establecieron) para *definir* lo que es *real.* En esa ruptura, que consiste en el mayor logro de la forma estética, el mundo ficticio del arte aparece como la verdadera realidad.

El arte está comprometido con esa percepción del mundo que enajena a los individuos de su existencia funcional y sus prestaciones en la sociedad —está comprometido en la emancipación de la sensibilidad, de la imaginación y de la razón en todas las esferas de la subjetividad y de la objetividad. La transformación estética se convierte en un vehículo de reconocimiento y acusación. Pero esta conquista presupone un grado de autonomía que separa el arte del poder mistificador de lo dado y lo libera para que exprese su propia verdad. Puesto que el hombre y la naturaleza coexisten en una sociedad no libre, sus potencialidades reprimidas y deformadas sólo pueden ser representadas de forma *enajenada*. El mundo del arte es el de otro *principio de realidad,* el de la enajenación —y sólo como alienación realiza el arte una función *cognitiva:* informa de verdades no comunicables en ningún otro lenguaje; *contradice,* en definitiva.

Sin embargo, las poderosas tendencias afirmativas de la reconciliación con la realidad establecida conviven con aquellas que incitan a la rebeldía. Trataré de mostrar

que éstas no se deben a la específica connotación de clase del arte, sino más bien al carácter redentor de la *catarsis*. La catarsis misma se fundamenta en la capacidad de la forma estética para llamar al destino por su nombre, desmitificar su fuerza, dar la palabra a las víctimas —el poder de reconocimiento que ofrece al individuo una pizca de libertad y satisfacción en el reino de la opresión. La interacción entre la afirmación y la denuncia de la realidad, entre ideología y verdad, pertenece a la estructura interna del arte[6]. Sin embargo, en las obras auténticas, la afirmación no cancela la denuncia: la reconciliación y la esperanza todavía conservan la memoria de las cosas pasadas.

El carácter afirmativo del arte posee todavía otra fuente: el compromiso del arte con Eros, la profunda afirmación de los impulsos vitales en su lucha contra la represión instintiva y social. La permanencia del arte, su inmortalidad histórica a través de milenios de destrucción, da fe de ese compromiso.

El arte se encuentra bajo la soberanía de lo dado, si bien transgrediendo constantemente esa ley. La noción de arte como una fuerza productiva esencialmente autónoma y de negación contradice la idea que considera el arte representando una función ideológica esencialmente dependiente y afirmativa, es decir, que exalta y justifi-

---

[6] «En literatura prevalecen dos actitudes antagónicas hacia los poderes establecidos: la *resistencia* y la *sumisión*. La literatura ciertamente no es mera ideología y no expresa únicamente una consciencia social que invoca la ilusión de armonía, asegurando a los individuos que todo es como debería ser y que nadie tiene derecho a esperar del destino más de lo que recibe. En efecto, la literatura ha justificado una y otra vez las relaciones establecidas. Y, sin embargo, ha mantenido siempre vivo ese anhelo humano que no puede encontrar gratificación en la sociedad existente. El dolor y la tristeza son elementos esenciales de la literatura burguesa» (Leo Lowenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur* [Neuwied Luchterhand, 1966], pág. 14). (Publicado en inglés como *Literature and the Image of man*, Boston, Beacon Press, 1957.)

ca la sociedad existente[7]. Incluso la literatura burguesa militante del siglo XVIII es ideológica: la lucha de la clase en ascenso contra la nobleza atiende por encima de todo a cuestiones de la moralidad burguesa. La clase sometida representa, si es que tiene alguno, sólo un papel marginal. Con bien escasas y notables excepciones, la literatura mencionada no es la literatura de la lucha de clases. A tenor de este punto de vista, el carácter ideológico del arte sólo puede recuperarse en la actualidad fundamentándolo en la praxis revolucionaria y en la *Weltanschauung* del proletariado.

Con frecuencia se ha señalado que esta interpretación del arte no hace justicia a los criterios de Marx y Engels[8]. En efecto, incluso la interpretación referida reconoce que el arte pretende representar la esencia de una realidad dada y no meramente su apariencia. Se considera la realidad como la totalidad de las relaciones sociales y su esencia se define como el conjunto de leyes que determinan estas relaciones en el «complejo de la causalidad social»[9]. Tal planteamiento exige que los protagonistas de una obra de arte representen a los individuos como «ti-

---

[7] Véase mi ensayo «The Affirmative Character of Culture», en *Negations*, Boston, Beacon Press, 1968.

[8] En su libro *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie* (Tubinga, Mohr, 1970), Hans Dietrich Sander presenta un análisis completo de la contribución de Marx y Engels a la teoría del arte. La conclusión es provocativa: la mayor parte de la estética marxista sólo pivota sobre una sensible vulgarización—. ¡Las opiniones de Marx y Engels, se convierten en su opuesto! Escribe: Marx y Engels no vieron «la esencia de una obra de arte precisamente en su relevancia social o política» (pág. 174). Están más allá de Kant, Fichte y Schelling que de Hegel (pág. 171). La documentación de Sander para apoyar semejante tesis puede muy bien ser demasiado selectiva y minimiza conceptos de Marx y Engels que contradicen la propia interpretación de Sander. Sin embargo, su análisis muestra con claridad las dificultades de la estética marxista para habérselas con los problemas de la teoría del arte.

[9] Bertold Brecht, «Volkstümlichkeit und Realismus», en *Gesammelte Werke*, vol. VIII, Fráncfort, Suhrkamp, 1967, pág. 323.

pos» que a su vez ejemplifiquen «tendencias objetivas del desarrollo social de la humanidad entendida en su conjunto»[10].

Similares formulaciones obligan a preguntarse si no se habrá asignado a la literatura una función que tan sólo puede realizarse en el medio de la teoría. La representación de la totalidad social requiere un análisis conceptual que difícilmente puede transferirse a la esfera de la sensibilidad. Durante el amplio debate sobre la estética marxista a principios de los años 30, Lu Märten sugirió que la teoría marxista posee una estructura teorética propia que pugna contra cualquier intento de otorgarle una forma estética[11].

Pero si la obra de arte no puede ser comprendida desde la perspectiva de la teoría social, tampoco puede serlo desde el punto de vista filosófico. En su discusión con Adorno, Lucien Goldmann rechaza la afirmación de éste de que para entender una obra literaria «hay que llevarla hacia la filosofía, la cultura filosófica y el conocimiento crítico». Contra Adorno, Goldmann insiste en la concreción inmanente de la obra que la transforma en una totalidad (estética) por derecho propio: «la obra de arte es un universo de colores, sonidos y palabras y personajes concretos. No existe la muerte, sólo Fedra muere»[12].

La reificación de la estética marxista deprecia y distorsiona la verdad expresada en ese universo —minimiza la función cognitiva del arte como ideología. Puesto que el potencial radical del arte consiste precisamente en su carácter ideológico, en su trascendente relación con la «base». La ideología no siempre es *mera* ideología, falsa

---

[10] Georg Lukács, «Es geht um den Realismus», en *Marxismus und Literatur*, vol. II, Fritz J. Raddatz (ed.), Reinbek, Rowohlt, 1969, pág. 77.

[11] En *Die Linkskurve*, III, 5, Berlín, mayo de 1931 (reimpreso en 1970), pág. 17.

[12] *Colloque internacional sur la sociologie de la littérature*, Bruselas, Instituto de Sociología, 1974, pág. 40.

consciencia. La consciencia y la representación de las verdades aparecen abstractas en relación con el proceso de producción establecido, constituyen también funciones ideológicas. El arte presenta una de esas verdades. Como ideología, se opone a la sociedad dada. La autonomía del arte contiene el imperativo categórico: «las cosas deben cambiar». Si la liberación de los seres humanos y de la naturaleza es posible, en ese caso debería quebrarse el nexo social de destrucción y sumisión. Lo cual no significa que la revolución se convierta en el tema; por el contrario, en las obras estéticamente más perfectas no lo es. Parece que en esas obras la necesidad de revolución se presupone, como el *a priori* del arte. Sin embargo, la revolución es también, por así decirlo, superada y cuestionada en aquellas obras, en razón de hasta qué punto responde a la angustia del ser humano y hasta qué punto consigue romper con el pasado.

Comparado con el optimismo de la propaganda, a menudo unidimensional, el arte está impregnado de pesimismo, y rara vez viene entreverado con la comedia. Su «risa liberadora» recuerda el peligro y el dolor que ha conjurado —¡por esta vez! Pero el pesimismo del arte no es contrarrevolucionario. Sirve de advertencia frente a la «consciencia feliz» de la praxis radical: como si todo aquello que el arte invoca y denuncia pudiera someterse a la lucha de clases. Ese pesimismo tiñe incluso la literatura en la que se afirma la propia revolución y se convierte en tema; constituye un ejemplo clásico el drama de Büchner *La muerte de Danton*.

La estética marxista presupone que todo arte está condicionado en cierto sentido por las relaciones de producción, la situación de clase y demás. Su primera tarea (pero sólo la primera) consiste en el análisis específico de ese «cierto sentido», es decir, de los límites y modos de ese condicionamiento. Sigue abierta la cuestión acerca de si existen categorías artísticas que trascienden las condiciones sociales específicas y cómo se relacionan éstas con las condiciones sociales particulares. La estética

marxista debe todavía preguntarse: ¿Cuáles son las categorías artísticas que trascienden el contenido social específico y definen la universalidad del arte? La estética marxista debe explicar por qué la tragedia griega y la épica medieval, por ejemplo, pueden considerarse aún literatura «grande», «auténtica», por más que pertenezcan respectivamente a la antigua sociedad esclavista y al feudalismo. La apostilla de Marx al final de *La Introducción a la Crítica de la Economía Política* resulta escasamente persuasiva; no se explica la atracción que en la actualidad posee para nosotros el arte griego por el simple goce ante el despliegue de la «infancia social de la humanidad».

Independientemente de que se analice correctamente un poema, pieza teatral o novela con referencia a su contenido social, las preguntas acerca de si la obra en cuestión es válida, bella y auténtica quedan todavía sin respuesta. Pero de nuevo la contestación a tales preguntas no puede darse desde la perspectiva de las relaciones específicas de producción que constituyen el contexto histórico de la obra. La circularidad de este método es obvia. Además, es víctima de un fácil relativismo que se contradice a sí mismo con bastante claridad dada la permanencia de ciertas categorías artísticas a lo largo de todos los períodos históricos y cambios de estilo (trascendencia, extrañamiento, orden estético, manifestaciones de lo bello, etc.).

El hecho de que una obra artística represente con veracidad los intereses y opiniones del proletariado o de la burguesía no la convierte, sin embargo, en una auténtica obra maestra. Esta categoría «material» puede facilitar su recepción, puede prestarle una mayor concreción, pero no es en modo alguno una cualidad constitutiva. La universalidad del arte no puede basarse en el mundo y en la visión del mundo de una determinada clase, puesto que el arte entrevé un universal concreto, la humanidad *(Menschlichkeit)*, que no puede incorporar ninguna clase en particular, ni siquiera el proletariado —la «clase uni-

versal» de Marx. La inexorable maraña de alegría y tristeza, de euforia y de desesperación, Eros y Tanatos, no puede disolverse en la problemática de la lucha de clases. La historia también se cimenta en la naturaleza; y la teoría marxista no posee ninguna justificación para ignorar el metabolismo entre el ser humano y la naturaleza, ni para denunciar la insistencia en ese sustrato natural de la sociedad como una concepción ideológica regresiva.

La aparición de seres humanos como «especie» —hombres y mujeres capaces de vivir en esa comunidad de libertad que es el potencial de la especie— constituye la base subjetiva de una sociedad sin clases. Su realización presupone una transformación radical de las motivaciones y necesidades de los individuos: un desarrollo orgánico dentro de la evolución histórica y social. La solidaridad resultaría débilmente cimentada si no estuviera enraizada en la estructura instintiva de los individuos. En esa dimensión, hombres y mujeres se enfrentan a fuerzas psíco-físicas que tienen que hacer suyas sin ser capaces de superar lo natural en ellas. Se trata del dominio de las motivaciones primarias —de libidinal y destructora energía. La solidaridad y la comunidad tienen su base en la subordinación de la energía destructiva y agresiva a la emancipación social de las pulsiones vitales.

El marxismo ha ignorado durante demasiado tiempo el potencial político radical de esa dimensión, puesto que la revolución de la estructura instintiva constituye un requisito previo para un cambio radical en el sistema de necesidades —el distintivo de una sociedad socialista como diferencia cualitativa. La sociedad de clases, por el contrario, conoce sólo la apariencia, la imagen de la diferencia cualitativa; imagen que disociada de la praxis se ha conservado en el mundo del arte. En la forma estética, la autonomía del arte se constituye a sí misma. Consiguió imponerse al arte a través de la separación del trabajo material e intelectual, como resultado de las relaciones de dominio existentes. La disociación del proceso de producción se convirtió así en un refugio y una

posición ventajosa desde la que denunciar la realidad establecida mediante la dominación.

Sin embargo, la sociedad continúa estando presente en el reino autónomo del arte de diversos modos: en primer lugar constituye la «materia» para la representación estética que, actual o pretérita, es transformada en esa representación. En ello estriba la historicidad del material conceptual, lingüístico e iconográfico que la tradición transmite al artista y a favor o en contra del cual éste debe trabajar; en segundo lugar, configura el ámbito de las posibilidades realmente disponibles de lucha y de liberación; en tercer lugar, como posición específica del arte en la división social del trabajo, particularmente a consecuencia de la separación del trabajo intelectual del manual por la cual la actividad artística, y llevándolo más lejos todavía su recepción, se convierte en el privilegio de una *élite* separada del proceso material de producción.

El carácter de clase del arte reside sólo en esas limitaciones objetivas de su autonomía. El hecho de que el artista pertenezca a un grupo privilegiado no niega ni la verdad ni la categoría estética de su obra. Lo que es cierto para «los clásicos del socialismo» es cierto también para los grandes artistas: rompen con las servidumbres de clase de su familia, origen, entorno, etc. La teoría marxista no consiste en una investigación de familia. El carácter progresista del arte, su contribución a la lucha por la liberación no puede medirse por el origen social de los artistas ni por el horizonte ideológico de su clase. Tampoco puede determinarse por la presencia (o ausencia) de la clase oprimida en sus obras. El criterio para juzgar el carácter progresista del arte se encuentra únicamente en la propia obra entendida como un todo: en aquello que expresa y en la manera de hacerlo.

En este sentido el arte coincide con el «arte por el arte», en tanto que la forma estética revela dimensiones reprimidas de la realidad: aspectos de la liberación. La poesía de Mallarmé es un ejemplo extremo; sus poemas

evocan modos de percepción, imágenes, gestos —una fiesta de sensualidad— que hacen añicos la experiencia cotidiana y anticipan un principio de realidad diferente.

El grado en que la distancia y el extrañamiento de la praxis constituyen el valor emancipatorio del arte resulta particularmente evidente en aquellas obras literarias que parecen acercarse a la praxis mencionada. Walter Benjamin siguió esa pista en las obras de Poe, Baudelaire, Proust y Valéry. Expresan una «consciencia de crisis» *(Krisenbewusstsein):* cierto placer en la decadencia, la destrucción, la belleza del mal; una exaltación de lo asocial, de lo anónimo. Significan la secreta rebeldía del burgués contra su propia clase. Benjamin escribe a propósito de Baudelaire:

> Parece de poca importancia dar a su obra un lugar entre las defensas más avanzadas de la lucha del hombre por su liberación. Desde el principio resulta mucho más prometedor seguirle en sus intrigas, donde se encuentra sin duda como en su propio hogar: en el campo enemigo. Tales maquinaciones sólo en raras ocasiones constituyen una ventaja para el enemigo. Baudelaire era un agente secreto, un agente del secreto descontento de su clase con sus propias reglas. Si se confronta Baudelaire con la clase a que pertenece, se obtiene mucho más de él que si se le rechaza a consecuencia de su escaso interés desde un punto de vista proletario[13].

La protesta «secreta» de esta literatura esotérica radica en la incorporación de las fuerzas erótico-destructivas primarias que hacen saltar por los aires el universo formal de la comunicación y el comportamiento. Son asociales en su íntima naturaleza, constituyen una rebelión subterránea contra el orden social. En tanto que esta li-

[13] Walter Benjamin, «Fragment ubre Methodenfrage einer Marxistischen Literatur-Analyse», en *Kursbuch 20,* Fráncfort, Suhrkamp, 1970, pág. 3.

teratura revela el dominio de Eros y Tanatos sobre cualquier control social, invoca unas necesidades y gratificaciones que son esencialmente destructivas. En términos de praxis política, esa literatura es elitista y decadente. No participa en la lucha por la liberación —si no es para desvelar aquellas zonas tabú de la naturaleza y la sociedad entre las que incluso se alista como aliada la muerte y el diablo en el rechazo a sostener la ley y el orden de la represión. Semejante literatura es una de las formas históricas de trascendencia estética crítica. El arte no puede abolir la división social del trabajo que le confiere su carácter esotérico, pero tampoco puede «popularizarse» sin debilitar su impacto emancipatorio.

II

El alejamiento del arte del proceso de producción material le ha permitido desmitificar la realidad reproducida a lo largo de este proceso. El arte desafía el monopolio de la realidad establecida para determinar qué es lo «real», y lo hace creando un mundo ficticio que, sin embargo, es «más real que la propia realidad»[1].

Atribuir las categorías de inconformismo y autonomía del arte a la forma estética es situarlas al margen de la «literatura comprometida», fuera del ámbito de la praxis y la producción. El arte posee su propio lenguaje e ilumina la realidad sólo a través de este otro lenguaje. El arte posee por otra parte su propia dimensión de afirmación y negación, una dimensión imposible de coordinar con el proceso social de producción.

En efecto, es posible transferir la acción de *Hamlet* o *Ifigenia* del mundo cortesano de la clase prominente al mundo de la producción material; también se puede variar el marco histórico y modernizar la conspiración de *Antígona;* incluso pueden representarse los grandes temas de la literatura clásica y burguesa a través de personajes del campo de la producción material hablando en un lenguaje coloquial *(Los tejedores* de Gerhart Hauptmann). Sin embargo, si esta «traducción» tiene que penetrar y comprender la realidad cotidiana debe someterse a la estilización estética; debe transformarse en una novela, obra teatral o narración en la que cada frase posea su propio ritmo, su propio peso. Similar estilización descubre lo universal en la situación social concreta, el *sujeto* siempre recurrente, del deseo en toda forma de

[1] Leo Löwenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur,* pág. 12.

objetividad. La revolución encuentra sus límites y sus excrecencias a través de esa permanencia que conserva el arte —y se mantiene no como una propiedad, ni tampoco como un fragmento de naturaleza inalterable, sino como un recuerdo de la vida pasada; recuerdo de una vida a medio camino entre la ilusión y la realidad, la falsedad y la verdad, la alegría y la muerte.

El denominador social específico que «data» una obra de arte y que es superado por el desarrollo histórico constituye el medio, el *Lebenswelt* de los protagonistas. Precisamente este *Lebenswelt* resulta superado por los protagonistas —al igual que los príncipes de Shakespeare y de Racine trascienden el mundo cortesano del absolutismo, como los burgueses de Stendhal trascienden el mundo burgués y los pobres de Brecht el del proletariado. La trascendencia es el resultado de la colisión con su *Lebenswelt*, mediante acontecimientos que aparecen en el contexto de condiciones sociales particulares, mientras que simultáneamente revelan fuerzas no atribuibles a estas condiciones específicas. *Los Humillados y Ofendidos* de Dostoievski, *Los Miserables* de Victor Hugo sufren no sólo la injusticia de una determinada clase social, padecen la inhumanidad de siempre; representan la humanidad en cuanto tal. El universal que aparece en su destino está por encima de la sociedad de clases. En efecto, esta última forma parte de un mundo en el que la naturaleza revienta el marco social. Eros y Tanatos afirman su propio poder en y contra la lucha de clases. Resulta claro que la lucha de clases no siempre es «responsable» de que «enamorados no permanezcan juntos»[2]. La convergencia de la felicidad y de la muerte mantiene su verdadero poder más allá de la glorificación romántica y de la explicación sociológica. El inexorable compromiso humano con la naturaleza sustenta su propia dinámica en las relaciones sociales dadas y origina su propia dimensión metasocial.

---

[2] Reinhard Lettau sobre el «Nashville Skyline» de Bob Dylan, en *Der Spiegel*, 1974/3, pág. 112.

La gran literatura conoce un tipo de culpabilidad sin culpa que encuentra su primera expresión auténtica en *Edipo Rey*. Aquí se define el espacio de lo que es intercambiable y de aquello que no lo es. Es obvio que existen sociedades en las cuales la gente ya no cree en los oráculos, y puede haber sociedades donde el incesto no sea tabú, pero es difícil imaginar una sociedad en la que se haya abolido el azar o el destino, las situaciones límite, el encuentro entre los enamorados, el tropezón con el infierno. Incluso en un sistema totalitario técnicamente perfecto, apenas cambiarían las formas del destino. Las máquinas funcionarían no sólo como instrumentos de control sino también como vehículos del destino que seguiría mostrando su fuerza en aquel residuo de naturaleza todavía no conquistada. La naturaleza controlada por completo privaría a las máquinas de su materia bruta, de la sustancia de cuya objetividad y resistencia depende.

La dimensión metasocial está en gran medida racionalizada en la literatura burguesa; la catástrofe se produce en la lucha entre el individuo y la sociedad. Sin embargo, el contenido social es secundario al destino de los individuos. Balzac (el ejemplo predilecto) en *La Comedia Humana* ¿retrata en realidad la dinámica del capitalismo industrial a pesar de sus prejuicios y preferencias políticas «reaccionarios»? Por supuesto que la sociedad de su época revive en sus obras, pero la forma estética ha «absorbido» y transformado la dinámica social y la ha convertido en la historia de seres individuales —Lucien de Rubempré, Nucingen, Vautrin. Actúan y sufren en la sociedad de su época y son representativos de esta sociedad. Sin embargo, la categoría estética de *La Comedia Humana* y su verdad estriba en la individualización de lo social. Mediante esta transfiguración lo que hay de universal en el destino de los individuos refleja su condición social específica.

La vida y la muerte de los individuos: incluso allí donde la novela o el drama vertebran la lucha de la burguesía contra la aristocracia y el ascenso de las libertades

burguesas (*Emilia Galotti* de Lessing; *Egmont* en la estela del *Stum und Drang* de Goethe, *Kabale und Liebe* de Schiller), es el destino personal el que configura el destino de los protagonistas, no como individualidades comprometidas en la lucha de clases sino como enamorados, canallas, locos, etc.

En el *Werther* de Goethe el suicidio viene determinado por partida doble. El enamorado experimenta la tragedia del amor (una tragedia no sólo impuesta por la moralidad burguesa predominante), y el burgués soporta el desprecio de la nobleza. ¿Están relacionados ambos motivos en la estructura de la obra? El contenido de clase resulta netamente articulado: *Emilia Galotti* de Lessing, drama de la burguesía militante, descansa abierto sobre la mesa en la habitación donde Werther se suicida. Pero la obra como totalidad se centra hasta el punto en la historia de los enamorados y en su propio mundo que los elementos burgueses apenas quedan en episódicos.

Esta privatización de lo social, la sublimación de la realidad, la idealización del amor y de la muerte suelen ser calificados por la estética marxista de ideología conformista y represiva. Se condena la transformación de los conflictos sociales en destinos individuales, la abstracción de la situación de clase, el carácter «elitista» de los problemas, la ilusoria autonomía de los protagonistas.

Semejante condena pasa por alto el potencial crítico que se impone precisamente a través de la sublimación del contenido social. Topan dos mundos, cada uno con su propia verdad. La ficción crea su particular sensibilidad que sigue siendo válida incluso cuando parece negada por la realidad establecida. Lo justo y equivocado en los individuos plantea lo justo y equivocado de la sociedad. Incluso en obras más invocadamente políticas ese enfrentamiento no es únicamente político; o mejor dicho los conflictos sociales quedan inmersos en el juego de fuerzas metasociales entre individuos e individuos, hombres y mujeres, humanidad y naturaleza. El cambio en los modos de producción no variaría esta dinámica. Una

sociedad libre no podría «socializar» tales fuerzas, aunque fuese capaz de emancipar a los individuos de su ciega sumisión a ella.

La historia proyecta la imagen de un nuevo mundo de liberación. El capitalismo avanzado ha revelado posibilidades reales de liberación que sobrepasan la totalidad de los conceptos tradicionales. Estas posibilidades han despertado la idea del *fin del arte*. Las posibilidades radicales de libertad (concretadas en el poder emancipatorio del progreso técnico) parecen transformar en algo fuera de lugar la tradicional función del arte, o cuando menos abolirlo como una rama específica de la división del trabajo, reducida a la separación entre trabajo intelectual y manual. Las imágenes *(Schein)* de la belleza, de la fruición se desvanecerían tan pronto como no fueran ya negadas por la sociedad. En una sociedad libre las imágenes se convierten en aspectos de lo real. Incluso ahora en la sociedad establecida, la acusación y la promesa conservadas en el arte pierden su carácter irreal y utópico hasta el punto de que nos informan sobre la estrategia de los movimientos de oposición (como hicieran en los años 60). Aunque se expresen a través de formas deterioradas y quebradas, indican, sin embargo, una diferencia cualitativa con relación a períodos anteriores. Esta diferencia cualitativa se manifiesta hoy en la protesta contra la definición de la vida como trabajo, en la lucha contra la organización del trabajo tanto capitalista como socialista de Estado (la cadena de montaje, el taylorismo, la jerarquía), en la lucha por terminar con el patriarcado, por reconstruir el medio ambiente destrozado, y por desarrollar y nutrir una nueva moral y una nueva sensibilidad.

La realización de estos objetivos es incompatible no sólo con un capitalismo drásticamente reorganizado, sino también con una sociedad socialista que compite con el capitalismo en los términos referidos. Las posibilidades que se nos muestran en la actualidad son más bien las de una sociedad organizada bajo un nuevo prin-

cipio de realidad: la existencia no quedaría jamás determinada por la necesidad de un trabajo de por vida y un tiempo libre alienante; los seres humanos no necesitarían someterse nunca más a los instrumentos de trabajo determinado, ni tampoco estarían jamás condicionados por las prestaciones que se les exigen. La totalidad del sistema de represión y de renuncia material e ideológica carecería de sentido.

Pero incluso semejante sociedad no señalaría el final del arte, la superación de la tragedia, la reconciliación de lo dionisíaco y lo apolíneo. El arte no puede desmentir sus orígenes. Lleva el testimonio de los límites innatos de libertad y gratificación a la inmersión humana en la naturaleza. En toda su idealidad el arte testimonia la verdad del materialismo dialéctico —la permanente no-identidad entre sujeto y objeto, de individuo e individuo.

En virtud de sus verdades universales, transhistóricas, el arte apela a una consciencia que es no sólo la de una determinada clase sino más bien la de los seres humanos como «especie», desarrollando el conjunto de sus facultades vitales. ¿Pero quién es el sujeto de esa consciencia?

Para la estética marxista se trata del proletariado que, en calidad de clase particular, es la clase universal. El énfasis acentúa el término particular: el proletariado constituye la única clase en la sociedad capitalista que no posee interés alguno en la conservación de la sociedad existente. El proletariado está libre de los valores de esa sociedad y por lo consiguiente dispuesto a la liberación de la humanidad. De acuerdo con esta concepción, la consciencia del proletariado sería también la que validase la verdad del arte. Dicha teoría corresponde a una situación que ya no (o todavía no) se da en los países de capitalismo avanzado.

Lucien Goldmann ha planteado el problema central de la estética marxista en la era del capitalismo avanzado. Si el proletariado no es la negación de la sociedad existente sino que, por el contrario, está en gran medida integrado en ella, la estética marxista se enfrenta a una

situación en la cual las «formas auténticas de creación cultural» existen «aunque no puedan asociarse a la consciencia —incluso potencial— de un determinado grupo social». La cuestión decisiva por lo tanto es: ¿en qué términos «se establece la conexión entre las estructuras económicas y las manifestaciones literarias en una sociedad en la que esta relación se da *fuera de la consciencia colectiva*», es decir, sin fundamentarse en una progresiva consciencia de clase, sin expresar esa consciencia?[3]

Adorno responde: en una situación similar la autonomía del arte se impone de forma extrema —como absoluta enajenación. Tanto para la consciencia integrada como para la deificada estética marxista, las obras de arte alienadas pueden aparecer como elitistas o como síntomas de decadencia. Pero constituyen sin embargo configuraciones auténticas de las contradicciones que acusan a toda una sociedad y seducen cuanto cae a su alcance —incluso a las propias obras de arte enajenadas, lo cual no invalida su verdad ni tampoco niega su promesa. En efecto, las «estructuras económicas» se imponen, determinan el valor de uso (y con él el valor de cambio) de las obras de arte, pero no lo que son y lo que afirman.

El texto de Goldmann hace referencia a una condición histórica determinada —la integración del proletariado bajo el capitalismo monopolista avanzado. Pero incluso si el proletariado no estuviese integrado, su consciencia de clase no tendría por qué ser la privilegiada o la fuerza exclusiva con capacidad para preservar y dar nueva forma a la verdad del arte. Si el arte «está a favor» de alguna consciencia colectiva, ésta será la propia de los individuos unidos en el reconocimiento de la necesidad universal de liberación —sin considerar su posición de clase. La dedicatoria de Nietzsche en *Zarathustra* «Für Alle und Keinen» (para todos y ninguno) podría aplicarse también a la verdad del arte.

---

[3] Lucien Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel*, Londres, Tavistock Publ., 1975, págs. 10 y sigs.

El capitalismo avanzado establece la sociedad de clases como un universo administrado por una clase monopolista corrupta y fuertemente armada. Esa totalidad incluye en gran medida las necesidades e intereses socialmente coordinados de la clase trabajadora. Si tiene algún sentido hablar de cierta base de masas del arte en la sociedad capitalista, ésta se referiría únicamente al *arte pop* y a los *bestsellers*. En la actualidad, el sujeto hacia el cual se dirige el auténtico arte es socialmente anónimo; no coincide con el sujeto potencial de la práctica revolucionaria, y cuanto más claramente sucumban al poder de las clases explotadas, «el pueblo», en mayor grado se enajenará el arte del «pueblo». El arte puede preservar su verdad, puede volver consciente la necesidad de cambio, sólo cuando obedece su propia ley contra los preceptos de la realidad. Brecht, que no es precisamente un partidario de la autonomía del arte, escribe: «Una obra artística que no ostente su soberanía cara a cara con la realidad y que no ejerza su autoridad sobre el público cara a cara con la realidad no es una obra de arte»[4].

Pero aquello que en el arte se presenta alejado de la praxis de cambio social exige ser reconocido como elemento necesario en una futura praxis de liberación —la «ciencia de lo bello», la «ciencia de la redención y la felicidad». El arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la consciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlo. El movimiento social de los años 60 tendía hacia una transformación radical de la subjetividad y la naturaleza de la sensibilidad, la imaginación y la razón. Iniciaba una nueva visión de las cosas, la infiltración de la sobreestructura en la base. Hoy aquel movimiento social se encuentra encorsetado, aislado y a la defensiva, y existe una molesta burocracia de izquierdas dispuesta a condenarlo por

[4] Brecht, *Gesammelte Werke, O. C.*, vol. VIII, pág. 411.

elitismo impotente e intelectual. Sin embargo, se prefiere la regresión, garantizada a la figura paterna colectiva de un proletariado que (comprensiblemente) no se muestra demasiado interesado por estos problemas. Se insiste en el compromiso del arte con una *Weltanschauung* orientada hacia «el pueblo». El arte revolucionario debe hablar el «lenguaje del pueblo». Brecht escribió en los años treinta: «Hay tan sólo un aliado contra la creciente barbarie: el pueblo que sufre bajo ella. Sólo de ellos podemos esperar alguna cosa. Por consiguiente incumbe al escritor la vuelta hacia el pueblo, y es más necesario que nunca hablar su lenguaje»[5]. Sartre comparte estos sentimientos: el intelectual debe «recuperar lo antes posible el lugar que le espera entre el pueblo»[6].

Pero ¿quién es «el pueblo»? Brecht da una definición rigurosa: «el pueblo que no sólo participa de lleno en el desarrollo sino que a la sazón lo usurpa, lo fuerza, lo determina. Pensamos en un pueblo que hace historia, que transforma el mundo y a sí mismo. Tenemos ante nuestros ojos un pueblo luchador...»[7]. Pero en los países de capitalismo avanzado esta «parte del pueblo» no constituye «el pueblo», no lo es la gran masa de población dependiente. Más bien, por el contrario, el pueblo tal como lo definía Brecht sería una minoría opuesta a esa masa, una minoría militante. Si el arte debe comprometerse no sólo con esta minoría sino con el pueblo, no está claro entonces que el artista deba hablar su lenguaje —no sería todavía el lenguaje de la liberación.

Es característico que los textos citados entreguen el arte al «pueblo», que el «pueblo» se muestre como el único aliado contra la barbarie. Bien se trate de la estética marxista como de la teoría y la propaganda de la *New Left,* existe una fuerte tendencia a hablar del «pueblo» en

---

[5] Ibíd., pág. 323.

[6] Jean-Paul Sartre, *On a raison de se révolter,* París, Gallimard, 1974, pág. 96.

[7] Brecht, *Gesammelte Werke, O. C.,* págs. 324 y sigs.

lugar del proletariado. Esta tendencia expresa el hecho de que bajo el capitalismo monopolista la población explotada es mucho más amplia que el «proletariado» y comprende una considerable parte de los estratos de la clase media en otro tiempo independientes. Si «el pueblo» está dominado por el sistema de necesidades imperante, en ese caso, sólo la ruptura con este sistema puede convertir al «pueblo» en un aliado contra la barbarie. Antes de esta ruptura no existe «un lugar entre el pueblo» para que el escritor pueda simplemente ocuparlo y quedar a la espera. Los escritores deben más bien crear ese lugar, y éste es un proceso que puede exigirles hacer frente al pueblo, e incluso impedirles hablar su lenguaje. En este sentido el «elitismo» puede tener hoy un contenido radical. Trabajar por la radicalización de la consciencia significa hacer explícita y consciente la discrepancia material e ideológica entre el escritor y el «pueblo», y no oscurecerla ni disimularla. El arte revolucionario puede convertirse así en «el enemigo del pueblo».

La propuesta básica de que el arte debe constituir un factor para cambiar el mundo puede convertirse fácilmente en su opuesta si se rectifica la tensión entre el arte y la praxis radical perdiendo aquél su propia dimensión transformadora. Un pasaje de Brecht expresa claramente esta dialéctica[8]. El propio título muestra qué sucede cuando se armonizan las fuerzas antagónicas del arte y la praxis (el fragmento se titula: «El arte de representar el mundo para que pueda ser dominado»). Sin embargo, mostrar el mundo transformado como dominado significa la continuidad en el cambio, significa oscurecer la diferencia cualitativa entre lo nuevo y lo viejo. El objetivo no es el mundo dominado sino liberado. Como si confirmase este hecho, el texto de Brecht comienza así: «Las gentes empeñadas en mostrar el mundo como un posible objeto de dominio se cuidan desde el principio de no ha-

[8] Brecht, *Gesammelte Werke, O. C.*, vol. VII, págs. 260 y sigs.

blar de arte, de no reconocer las leyes del arte, de no aspirar al arte.» ¿Por qué no? ¿Tal vez porque tampoco es asunto del arte la representación del mundo como un posible objeto de dominio? La respuesta de Brecht es sencilla: porque el arte constituye «un poder dotado de instituciones y entendidos que aceptarán a regañadientes tan sólo alguna de las nuevas tendencias. El arte no puede ir más allá sin dejar de ser arte». Con todo, afirma Brecht, «nuestros filósofos» no deben olvidar por completo servirse de los oficios del arte, «puesto que sin duda existirá algún género de arte para representar el mundo de manera que se le domine». La tensión esencial entre el arte y la praxis se resuelve así por medio del juego hábil con las dos acepciones de «arte»: en calidad de forma estética y como técnica.

La necesidad de la lucha política fue desde el principio un supuesto de este ensayo. Es un tópico sostener que esa lucha debe ir acompañada por una transformación de la consciencia. Sin embargo, debe recordarse que semejante transformación es algo más que un desarrollo de la consciencia política —que aspira a un nuevo «sistema de necesidades». Tal sistema incluiría una sensibilidad, imaginación y razón emancipadas del imperio de la explotación. Esta emancipación y los caminos que a ella conducen trascienden el campo de la propaganda. No son adecuadamente traducibles al lenguaje de la estrategia política y económica.

El arte constituye una fuerza productiva cualitativamente diferente del trabajo; sus cualidades esencialmente subjetivas se afirman a sí mismas frente a la dura objetividad de la lucha de clases. Los escritores que se identifican —*como artistas*— con el proletariado continúan siendo todavía marginados —no importa en qué medida renuncien a la forma estética en favor de la expresión y comunicación directas. Siguen siendo marginados no a causa de su origen no proletario, ni debido a su alejamiento del proceso de producción material, su «elitismo» y demás, sino por la trascendencia esencial

del arte que hace inevitable el conflicto entre éste y la praxis política. El surrealismo en su período revolucionario dio testimonio del conflicto inherente entre el arte y el realismo político. La posibilidad de una alianza entre «el pueblo» y el arte presupone que los hombres administrados por el capitalismo monopolista desaprendan el lenguaje, los conceptos y las imágenes de esa administración, que perciban la dimensión de cambio cualitativo, que reclamen su subjetividad, su interioridad.

La crítica literaria marxista desprecia con frecuencia la «interioridad», la disección del alma en la literatura burguesa —menosprecio que Brecht interpretaba como indicio de consciencia revolucionaria. Sin embargo, esa actitud no parece demasiado alejada del desprecio de los capitalistas hacia la dimensión no rentable de la vida. Si bien la subjetividad constituye un «logro» de la era burguesa, es cuanto menos una fuerza antagónica en la sociedad capitalista.

He señalado que lo mismo puede aplicarse a la crítica del individualismo de la literatura burguesa que ofrece la estética marxista. En efecto, el concepto de individuo burgués se ha convertido en el contrapunto ideológico del sujeto económico competitivo y del autoritario cabeza de familia. Es cierto que el concepto de individuo que se desarrolla libremente en solidaridad con los demás sólo puede ser realidad en una sociedad socialista. Pero el período fascista y el capitalismo monopolista han alterado decisivamente el valor político de estos conceptos. El «vuelo hacia la interioridad» y la insistencia por conseguir una esfera privada pueden servir de baluarte contra una sociedad que administra todas las dimensiones de la existencia humana. La interioridad y la subjetividad son susceptibles de convertirse en el espacio interno y externo para la subversión de la experiencia, para la creación de otro universo. En la actualidad, el rechazo del individuo como un concepto «burgués» recuerda y presagia empresas fascistas. Solidaridad y comunidad no significan la absorción aniquiladora de lo

individual. Más bien al contrario, tienen su origen en la decisión autónoma del individuo; unen a individuos libremente asociados, no a masas.

Si la subversión de la experiencia propia del arte y la rebelión contra el principio de realidad implícito en esta subversión no puede traducirse en praxis política, si el potencial radical del arte consiste precisamente en esa no-identidad, entonces se plantea la pregunta: ¿cómo puede encontrar ese potencial una representación válida en una obra de arte y de qué forma puede convertirse en un factor definitivo para la transformación de la consciencia?

III

¿Cómo puede hablar el arte el lenguaje de una experiencia radicalmente diferente, cómo puede representar la diferencia cualitativa? ¿De qué manera puede invocar imágenes y necesidades de liberación que penetran hasta la dimensión más profunda de la existencia humana, cómo puede articular la experiencia no sólo de una clase determinada sino de todos los oprimidos?

La diferencia cualitativa del arte no se establece mediante la selección de un campo particular en el cual poder conservar su autonomía. Ni puede siquiera buscar un área cultural que no haya sido ocupada todavía por la sociedad establecida. Se ha pretendido sostener que la pornografía y lo obsceno constituyen islotes de comunicación no conformista. Pero tales zonas privilegiadas no existen. Tanto la obscenidad como la pornografía han sido integradas hace tiempo. En calidad de mercancía enuncian también el conjunto represivo.

Tampoco la verdad del arte es sólo un problema de estilo. Hay en el arte una autonomía abstracta e ilusoria: la arbitraria invención privada de algo nuevo, una técnica ajena al contenido, o más bien técnica sin contenido, forma sin materia. Esa vana autonomía sustrae al arte su propia concreción y paga tributo a lo que es, incluso mediante su negación. A través de sus propios elementos (la palabra, el color, el tono) el arte depende del material cultural transmitido; lo comparte con la sociedad existente. Y no importa en qué medida de arte dé la vuelta al sentido habitual de las palabras y las imágenes; continúa siendo la transfiguración de un material dado. Ésta es la realidad incluso cuando las palabras se desmenuzan, cuando se inventan otras nuevas —de lo con-

trario la comunicación se fortalecería. Esta limitación de la autonomía estética constituye la condición bajo la cual el arte puede convertirse en un factor social.

En este sentido el arte participa inevitablemente de lo que es y sólo como fragmento de lo existente se pronuncia contra lo que es. Esta contradicción se conserva y se resuelve *(anfgehoben)* en la forma estética que ofrece al contenido y la experiencia familiares el poder de enajenación —que conduce a la creación de una nueva consciencia y de una nueva percepción.

La forma estética no se opone al contenido, ni siquiera dialécticamente. En la obra de arte, la forma se transforma en contenido y viceversa.

> El precio de ser un artista consiste en experimentar que aquello que quienes no lo son llaman forma, es el contenido, «la cosa real» *(die Sache selbst)*. Entonces se pertenece a un mundo invertido; puesto que ahora el contenido, nuestra propia vida incluida, se convierte en algo meramente formal[1].

Un drama, una novela, se convierten en obras literarias en virtud de la forma que «incorpora» y sublima «la materia». Esta última puede constituir el «punto de partida de la transformación estética»[2]. Puede contener el «motivo» de esa transformación, puede incluso quedar determinada por la clase social, pero en la obra de arte esta «materia» despojada de su inmediatez se convierte en algo cualitativamente diferente, forma parte de otra realidad. Incluso cuando aparece sin modificación un fragmento de la realidad (por ejemplo, frases citadas de un discurso de Robespierre) el contenido cambia debido a la consideración de la obra de arte como un todo; su significado puede además transformarse en su opuesto.

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Stuttgart, Corner, 1930, pág. 552.

[2] K. A. Wittfogel, en *Die Linkskurve II*, ii, Berlín, noviembre de 1930 (reimpreso en 1970), pág. 9.

La «tiranía de la forma» —en toda auténtica obra de arte prevalece una necesidad que exige que ni siquiera una línea o un sonido pueda ser sustituido (en el caso óptimo, que no existe). Esta necesidad interna (la cualidad que distingue las obras auténticas de las no-auténticas) constituye una tiranía en tanto que suprime la inmediatez de la expresión. Pero lo que aquí se suprime es la falsa inmediatez: falsa hasta el punto que se disimula tras una realidad mistificada y no refleja.

En defensa de la forma estética, Brecht observa en 1921:

> Noto que estoy empezando a convertirme en un clásico. ¡Esos extremos esfuerzos [del expresionismo] obligados a vomitar por todos los medios cierto contenido (banal o pronto a serlo)! Se reprocha a los clásicos su sumisión a la forma y se pasa por alto que es la forma la que en este caso es el sirviente[3].

Brecht relaciona la destrucción de la forma con la banalización. En efecto, esa vinculación no hace justicia al expresionismo, gran parte del cual no era en absoluto banal. Pero el juicio de Brecht recuerda la relación esencial entre la forma estética y el efecto de distanciamiento *(Verfremdungseffekt):* la expresión deliberadamente carente de forma «banaliza» en tanto que suprime la oposición al universo de discurso establecido —oposición que cristaliza en la forma estética.

La sumisión a la forma estética es el vehículo de la sublimación anticonformista que acompaña la resublimación anteriormente descrita. Su unidad se constituye en la obra de arte. De este modo se impide la socialización del *yo* y el *ello,* los objetos pulsionales y las emociones, la racionalidad y la imaginación por medio de una sociedad represiva y se lucha en favor de la autonomía —aunque en el mundo ficticio. Pero el encuentro con ese mun-

[3] *Tagebücher* (1920-1922), Fráncfort, Suhrkamp, 1975, pág. 138.

do ficticio reestructura la consciencia y ofrece una representación sensible a una experiencia opuesta a la sociedad. La sublimación estética, por consiguiente, libera y valida los sueños de felicidad y dolor de la infancia y de la madurez.

No sólo la poesía y el drama sino también la novela realista deben transformar la realidad que constituye su materia prima para representar su esencia tal como la imagina el arte. Toda realidad histórica puede convertirse en el «escenario» para semejante mímesis. El único requisito es que debe dársele «estilo», someterla a la «conformación» estética. Y precisamente esa estilización hace posible la transvaloración de las normas del principio de realidad establecido —de sublimación sobre la base de la sublimación original, disolución de los tabúes sociales, el dominio social de Eros y Tanatos. Los hombres y mujeres hablan y actúan con menor inhibición de la que presentan bajo el peso de la vida cotidiana; son menos tímidos (pero se encuentran más turbados) en sus amores y odios; son leales a sus pasiones incluso cuando acaban con ellos. Sin embargo, también son más conscientes, más reflexivos, más amables y bastante más despreciables. Los objetos de su mundo alcanzan mayor transparencia, mayor independencia, mayor convicción.

La mímesis constituye la enajenación, la subversión de la conciencia. La experiencia se intensifica hasta el punto de ruptura; el mundo es como se manifiesta en el caso de Lear, Antonio, Berenice, Michael Kohlhaas, Woyzeck y los enamorados de todos los tiempos. Sienten el mundo sin mistificación. La intensidad de la percepción puede llegar a distorsionar las cosas de manera que se diga lo indecible, se evidencie lo que de otro modo sería invisible, y estalle lo insoportable. De este modo la transformación estética se vuelve denuncia —pero a su vez se constituye en celebración de lo que resiste a la injusticia y al terror, de aquello que todavía puede ser salvado.

La mímesis actúa en la literatura por medio del lenguaje; se ajusta o se desase, se fuerza para brindar per-

cepciones que de otro modo permanecerían oscuras. La prosa se somete a su propio ritmo. Se afirma lo que hábilmente no se pronuncia; lo que normalmente se declara con demasiada insistencia permanece inexpresado si oculta lo esencial. La reestructuración tiene lugar a través de la concentración, la exageración, el énfasis en lo esencial, la renovada organización de los hechos. Estas cualidades no las sostiene la frase, ni tampoco las palabras, ni siquiera la sintaxis; las aporta la totalidad. Sólo el conjunto confiere a esos elementos su significación y su función estética.

La mímesis crítica encuentra expresión en las formas más variadas. Se halla tanto en el lenguaje de Brecht, moldeado por la inmediatez de la necesidad de cambio, como en el lenguaje de diagnóstico esquizofrénico de Beckett, en el cual no se habla siquiera de transformación. La denuncia se presenta por igual en el lenguaje sensual, emotivo, de *Werther* y *Les Fleurs du Mal* como a través de la aspereza de Stendhal y de Kafka.

La denuncia no se limita a reconocer el mal; el arte es también una promesa de liberación; promesa que constituye asimismo una cualidad de la forma estética o, con mayor precisión, de lo bello como atributo de la forma estética. La promesa se arranca a la realidad establecida. Invoca una imagen del fin del poder, de la manifestación aparente *(Schein)* de la libertad. Pero sólo la manifestación aparente, el cumplimiento de esta promesa no se encuentra dentro del dominio del arte.

¿Hay, puede haber, auténticas obras de arte en las cuales las Antígonas destruyan finalmente a los Creontes, en las que los campesinos desafíen a los príncipes, donde el amor sea más fuerte que la muerte? Tal inversión de la historia es una idea reguladora del arte, la lealtad que mantiene (hasta la muerte) la visión de un mundo mejor, una visión que continúa siendo verdadera incluso tras la derrota. Al mismo tiempo el arte lucha contra la noción de un progreso ilusorio, contra la ciega confianza en una humanidad que se impondrá con el tiempo. De otra for-

ma la obra de arte y su pretensión de verdad serían mentiras.

En la transfiguración de la mímesis la imagen de la liberación queda rota por la realidad. Si el arte prometiese que en última instancia el bien triunfará sobre el mal, la verdad histórica refutaría semejante promesa. En rigor es el mal quien triunfa, y existen tan sólo islas de bien donde poder encontrar refugio por breve tiempo.

Las auténticas obras de arte son conscientes de esto; rechazan las promesas formuladas demasiado fácilmente; rehúsan el alivio que supone el final feliz. Deben rechazarlo puesto que el reino de la libertad se encuentra más allá de la mímesis. El *happy end* constituye «lo otro» del arte. Donde aparece a pesar de todo, como en Shakespeare, en la *Ifigenia* de Goethe, en el final de *Las bodas de Fígaro* o de *Falstaff*, y también en Proust, parece ser negado por la obra de arte entendida como totalidad. En *Fausto* el final feliz está única y exclusivamente en el cielo; y la gran comedia no puede liberarse de la gran tragedia que intenta liberar. La mímesis continúa siendo la re-presentación de la realidad. Este vínculo resiste la cualidad utópica del arte: el dolor y la no-libertad se reflejan aún a través de las más puras imágenes de felicidad y libertad. Contienen la protesta contra esa realidad en la que se les aniquila.

En efecto, no se trata de una cuestión de *final feliz;* lo que parece decisivo es la obra como totalidad: contiene el recuerdo de las cosas pasadas. Pueden haberse visto sustituidas *(aufgehoben)* en la resolución del conflicto trágico, en la satisfacción conseguida. Sin embargo, aunque superadas siguen presentes en la ansiedad ante el futuro. Un ejemplo de Ibsen: el más «burgués» de los grandes autores dramáticos hace que *La dama del mar* se reintegre a su matrimonio por libre decisión propia; huye del *extranjero* con quien ha compartido la aventura en el mar y busca consuelo en la familia. Sin embargo, la obra de arte entendida como totalidad contradice esta solución. La libertad de Ellida encuentra su límite en la

imposibilidad de rehacer el pasado. De esta imposibilidad no es responsable la sociedad de clases; está motivada en la irreversibilidad del tiempo, en la inexorable objetividad y regularidad de la naturaleza.

El arte no puede cumplir su promesa, y la realidad no ofrece promesas, solamente oportunidades. Nos hallamos de nuevo en el concepto tradicional del arte como ilusión *(Schein)*, aunque tal vez se trate de una bella ilusión *(Schöner Schein)*. Sin embargo, la estética burguesa ha entendido siempre la apariencia *(Schein)* como apariencia de la verdad, cierta verdad interna del arte, y ha despojado a la realidad dada de su pretensión de legitimación total. Por consiguiente existen dos realidades y dos modos de verdad. El conocimiento y la experiencia se presentan antagónicamente divididos, puesto que el arte en calidad de ilusión *(Schein)* posee contenido y función cognitivos. La verdad única del arte rompe tanto con la realidad cotidiana como con la extraordinaria, que bloquea la entera dimensión de la sociedad y la naturaleza. El arte consiste en la trascendencia hacia esa dimensión en la cual su autonomía se confirma como la autonomía en contradicción. Cuando el arte abandona esa autonomía, y con ella la forma estética que la expresa, sucumbe ante aquella realidad a la que trata de apresar y denunciar. Si bien el abandono de la forma estética es capaz de proporcionar lo inmediato —un espejo más directo de la sociedad en la que se quiebran y atomizan sujetos y objetos, y se escamotean sus palabras y sus imágenes— el rechazo de la sublimación estética reduce las obras de arte en pedazos y fracciones de la misma sociedad cuyo contra-arte pretende ser. El anti-arte es desde el principio autodestructivo.

Las diversas frases y tendencias del contra-arte o del no-arte comparten una suposición común; a saber, que la época contemporánea se caracteriza por una desintegración de la realidad que convierte en falso, si no en imposible, cualquier intención de dación de significado *(Sinnge-*

bung)[4]. El *collage,* o bien la yuxtaposición de medios, o la renuncia a toda mímesis estética se consideran respuestas adecuadas a la realidad dada, que, inconexa y fragmentada, lucha contra cualquier configuración estética. Esta suposición está en total contradicción con el efectivo estado de cosas; más bien sucede al contrario. Estamos experimentando no la destrucción de toda totalidad, de toda unidad o concordancia, de todo significado, sino mejor la destrucción de la regla y el poder de la totalidad, de la unificación sobreimpuesta y administrada. La catástrofe no consiste en la desintegración sino en la reproducción e integración de lo que es. En la cultura intelectual de nuestra sociedad, la forma estética configura aquello que en razón de su carácter otro es capaz de resistir a esa integración. Significativamente un reciente libro de Peter Weiss lleva por título *Die Aesthetik des Widerstands* (La estética de la resistencia).

El desesperado esfuerzo del artista por hacer del arte una expresión directa de la vida no puede superar la escisión entre el arte y la vida. Wellershoff establece el punto decisivo: «existen diferencias sociales insalvables entre la fábrica de latas y el estudio del artista: la fábrica *(Factory)* de Warhol»[5]; entre el acto de pintar y la vida real que acaece a su alrededor. Tampoco es posible salvar esas diferencias dejando simplemente que las cosas sucedan (ruidos, movimientos, charla, etc.) e incorporándolas, inalteradas, a un «marco» determinado (por ejemplo, una sala de conciertos, un libro). La inmediatez que así se expresa es falsa en tanto constituye el resultado de una mera abstracción de la textura de la vida real que determina esa inmediatez, que aparece por consiguiente mistificada: no se muestra como lo que es y realiza —es una inmediatez sintética, artística en otras palabras.

---

[4] Véase el análisis crítico de Dieter Wellershoff en *Die Auflösung des Kunstbegriffs,* Fráncfort, Suhrkamp, 1976.

[5] Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs,* pág. 39.

La liberación *(Entschränkung)* y resublimación producidas a través del anti-arte se abstraen de esta manera de la realidad y asimismo la falsifican puesto que carecen del poder cognitivo y cortante de la forma estética; son mímesis sin transformación. El *collage,* el montaje, la dislocación no alteran este hecho. La exhibición de una lata de sopa no comunica nada acerca de la vida del trabajador que la produjo, ni tampoco de la del consumidor. La renuncia a la forma estética no suprime la diferencia entre el arte y la vida; pero suprime la diferencia que media entre la esencia y la apariencia, donde se encierra la verdad del arte y que determina su valor político. Se estima que la resublimación del arte libera espontaneidad, tanto en el artista como en el receptor de la obra. Sin embargo, al igual que en la praxis radical la espontaneidad es susceptible de hacer avanzar el movimiento de liberación, pero sólo como espontaneidad mediada, es decir, como el resultado de la transformación de la consciencia —de este modo acontece en el arte. Sin esta doble transformación (del sujeto y de su mundo), la resublimación del arte puede llevar únicamente a la conversión del artista en un ser superfluo sin *democratizar* ni *generalizar* con ello *la creatividad.*

En este sentido, la renuncia a la forma estética constituye una abdicación de responsabilidades. Priva al arte de la forma propia merced a la cual es capaz de crear esa otra realidad dentro de la establecida —el universo de la esperanza.

El programa político de abolición de la autonomía artística conduce a «una nivelación de los estadios de la realidad entre el arte y la vida». Es solamente esa renuncia al propio estado de autonomía lo que hace posible que el arte se implique en «el conjunto de los valores de uso». Este proceso es ambivalente. «Puede significar con facilidad tanto la degeneración del arte en una comercializada cultura de masas como, por otra parte, su transformación en una contracultura

subversiva»[6]. Sin embargo, esta última alternativa parece discutible. En la actualidad sólo se puede concebir una contracultura subversiva en contradicción con la industria imperante y con el arte heterónomo que la caracteriza. Es decir, una verdadera contracultura debería insistir en la autonomía del arte, en su *propio* arte autónomo. En consecuencia, un arte que se rebela contra la integración en el mercado ¿no parecería necesariamente «elitista»? «En vista del menguante valor de uso de una literatura totalmente mercantilizada, la anacrónica y elitista noción de *Dichten* en calidad de distinguido arte "superior" asume de nuevo un carácter casi *subversivo*»[7].

La obra de arte puede alcanzar relevancia política sólo como producción autónoma. La forma estética es esencial en su función social; las cualidades de la forma niegan las características de la sociedad represiva —la calidad de su vida, trabajo y amor.

La categoría estética y la tendencia política están íntimamente relacionadas, pero su unidad no es inmediata. Walter Benjamin ha formulado la relación profunda entre tendencia y cualidad en la tesis: «La tendencia de una obra literaria puede ser políticamente correcta sólo si es también correcta desde el punto de vista literario»[8]. Esta formulación rechaza con bastante claridad la estética marxista vulgar. Sin embargo, no resuelve la dificultad implícita en el concepto de «corrección» literaria que Benjamin utiliza —esto es, su identificación de la particularidad literaria y la política en el dominio del arte. Esta identificación armoniza la tensión entre la forma artística y el contenido político: la forma artística perfecta trasciende la tendencia política correcta; la unidad de tendencia y cualidad estética es antagónica.

---

[6] Jürgen Habermas, *Lagitimation Crisis,* Boston, Beacon Press, 1975, págs. 85 y sigs.

[7] Michael Schneider, en *Literaturmagazin II*, Reinbek, Rowohlt, 1974, pág. 265.

[8] Walter Benjamin, «Der Autor als Produzent», en Raddatz, *Marxismus und Literatur,* vol. II, pág. 264.

IV

El mundo aventurado por el arte no coincide nunca ni en ninguna parte con el mundo dado de la realidad cotidiana, pero tampoco constituye un mundo de mera fantasía e ilusión. No contiene nada que no exista en la realidad dada, acciones, pensamientos, sentimientos y sueños de hombres y mujeres, sus posibilidades y las propias de la naturaleza. Sin embargo, el mundo de una obra de arte es «irreal» en el sentido corriente de la palabra; establece una realidad ficticia. Pero es «irreal» no porque sea menos real, sino porque lo es en mayor medida a la vez que cualitativamente «otro» que la realidad establecida. Como mundo ficticio, como ilusión *(Schein)*, contiene mayor cantidad de verdad de la que posee la realidad cotidiana. Puesto que esta última se nos muestra mistificada en sus instituciones y relaciones, al extremo de convertir la necesidad en elección y la alienación en autorrealización. Sólo en el «mundo ilusorio» las cosas aparecen como son y como lo que pueden ser. En virtud de su verdad (que únicamente el arte puede expresar por medio de una representación sensible) el mundo se invierte —es la realidad dada, el mundo habitual lo que ahora parece no verdadero, falso, una realidad engañosa.

El mundo del arte como *apariencia* de verdad, la realidad cotidiana como falsedad, como engaño; esta tesis de la estética idealista ha encontrado formulaciones escandalizadoras:

> ...la esfera entera de la realidad empírica interior y exterior se puede considerar, en un sentido más estricto que el reservado para el arte, el mundo de la mera ilusión y una amarga decepción, en mayor medida que el

mundo de la realidad. La verdadera realidad radica más allá de la apariencia inmediata de la sensación y de los objetos externos[1].

La lógica dialéctica puede dar significado y justificación a estas afirmaciones. Encuentran su verdad materialista en el análisis de Marx de la diferencia entre esencia y apariencia en la sociedad capitalista. Sin embargo, en la confrontación entre el arte y la realidad se convierten en una farsa. Auschwitz y My Lai, la tortura, el hambre y la muerte —semejante mundo ¿se trata de «mera ilusión» y «amarga decepción»? Permanece antes bien lo «amargo» y una realidad apenas imaginable. El arte se aleja de ella, pues es incapaz de representar tanto sufrimiento sin someterlo a una configuración estética y de este modo a la catarsis conciliadora, a la fruición. El arte queda inexorablemente contagiado de esta culpabilidad. Sin embargo, este hecho no lo libera de la necesidad de repetir una y otra vez algo nuevo, lo que pueda sobrevivir incluso a Auschwitz y tal vez algún día llegue a hacerlo imposible. Si incluso se silenciara la memoria, entonces habría sin duda llegado el «fin del arte». El arte auténtico conserva la memoria pese y contra Auschwitz; la memoria constituye el fundamento sobre el que siempre se ha originado el arte —la memoria, la necesidad de suscitar imágenes de lo «otro» posible. El desencanto y la ilusión han sido características de la realidad establecida a lo largo de toda la historia conocida. La mistificación es una realidad de hecho no sólo en la sociedad *capitalista;* por otro lado la obra de arte no oculta lo que es: lo revela.

La potencialidad de lo «otro» expresado en el arte es metahistórica en cuanto que trasciende cualquier situación histórica determinada. La tragedia está presente en

---

[1] Hegel, «Vorlesungen über die Aesthetic», en *Sämtliche Werke,* XII, Stuttgart, Forman, 1927, pág. 28. (Ed. ing.: *The Philosophy of Fine Art I,* Londres, Bell, 1920, pág. 10.)

todo momento y en todas partes, al tiempo que la sátira la acompaña siempre, en todo lugar y ocasión; la alegría, empero, se desvanece más rápidamente que el dolor. Esta intuición, implacablemente expresada en el arte, puede quebrar la fe en el progreso, pero también es capaz de mantener viva otra imagen y otra meta para la praxis: la reconstrucción de la sociedad y la naturaleza bajo el principio del incremento del potencial de felicidad humano. La revolución está a favor de la vida, no de la muerte. Aquí radica tal vez la más profunda afinidad entre el arte y la revolución. La confesión de Lenin de sentirse incapaz de escuchar las sonatas de Beethoven, a quien admiraba mucho, testifica la verdad del arte. El propio Lenin lo sabía —y rechazaba esa condescendencia.

> ...demasiado a menudo no soy capaz de escuchar música. Hace estallar los nervios. Sería preferible balbucear sinsentidos y acariciar las cabezas de la gente que vive en un sucio infierno y que, sin embargo, se atreve a producir semejante belleza. Pero en la actualidad no es lícito acariciar la cabeza de nadie —la mano debiera arrancarse a mordiscos. Procede golpear cabezas, golpearlas sin piedad— aunque idealmente estemos contra toda violencia[2].

En realidad el arte no se encuentra bajo la ley de la estrategia revolucionaria. Pero quizá esta última incorpore algún día parte de la verdad inherente al arte. La frase de Lenin «sería preferible» no expresa una predilección personal sino una alternativa histórica —una utopía a traducir en la realidad.

Hay en el arte inevitablemente un elemento de *hybris:* el arte no puede trasladar su visión a la realidad. Permanece como un mundo «ficticio», aunque en calidad de tal

---

[2] Gorka, «Erinnerungen an Zeitgenossen», en Sander, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie,* pág. 86.

descubra y anticipe la realidad. De esta manera corrige el arte su propia idealidad: la esperanza que representa no debe quedar en un mero ideal. Se trata del imperativo categórico oculto en el arte; su realización se sitúa fuera de su ámbito. En efecto, la «humanidad pura» de la *Ifigenia* de Goethe se realiza en la escena de despedida del drama —pero sólo allí, en el drama mismo. Es absurdo concluir que estamos necesitados de más Ifigenias que prediquen el evangelio de la humanidad pura, y de reyes que lo acepten. Por otro lado, hace bastante tiempo que sabemos que la humanidad pura no redime la totalidad de las aflicciones y los delitos humanos; al contrario, más bien se convierte en su víctima. Pero queda en ideal: el grado de su realización depende de la lucha política. El ideal penetra en la lucha sólo como objetivo final, *telos:* trasciende la praxis concreta. Sin embargo, las imágenes del propio ideal cambian a medida que lo hace la lucha política. En la actualidad la «humanidad pura» ha encontrado tal vez su verdadera representación en la hija sordomuda de *Madre Coraje,* asesinada por un grupo de soldados mientras está salvando la ciudad con su redoble de tambor.

La cuestión se plantea así: los elementos trascendentes y críticos de la forma estética ¿son también válidos en aquellas obras de arte de carácter predominantemente afirmativo? Y a la inversa: ¿la negación extrema en el arte contiene todavía cierta dosis de afirmación?

La forma estética, en virtud de la cual una obra se sitúa frente a la realidad, es al mismo tiempo un modo de afirmación a través de la catarsis conciliadora. Esa catarsis constituye un hecho ontológico más bien que psicológico. Se fundamenta sobre las cualidades específicas de la propia forma, en su orden no-represivo, en su poder cognitivo, en la imagen del sufrimiento que ha llegado a su fin. Pero la «solución», la reconciliación que ofrece la catarsis, también preserva lo irreconciliable. La relación interna entre los dos polos puede ilustrarse mediante dos ejemplos de extrema afirmación y de negación extrema:

el «Türmerlied» (La Canción del Vigía) en el *Fausto* de Goethe:

Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr geseh'n,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön[3].

y las últimas palabras de la escena final de *La caja de Pandora* de Wedekind:

O Verflucht!

¿Se puede hablar de afirmación estética en esta última escena? En la sucia buhardilla donde Jack el Destripador trama sus manejos, el horror alcanza su culminación. ¿Posee la catarsis, todavía aquí, la facultad de afirmación? Las últimas palabras de la moribunda duquesa Geschwitz *(«O Verflucht!»)* son una maldición pronunciada en nombre del amor —un amor brutalmente destruido y humillado. El grito final es de rebelión; en todo ese horror afirma el poder impotente del amor. Incluso aquí, en manos del asesino y junto al cuerpo roto de la amada Lulú, una mujer profiere la llamada al júbilo para toda la eternidad: «Mein Engel! —Lass dich noch einmal sehen ¡ich bin dir nah! Bleibe dir nah-in Ewigkeit!... O Verflucht!*.

Asimismo en las obras más terribles de Strindberg, en las que hombres y mujeres parecen vivir solamente del

---

[3] Goethe *Faust,* parte II, traducción de J. M. Valverde.
[Vosotros, mis felices ojos,
cuanto habéis visto,
como quiera que fuese,
siempre ha sido muy bello.]

* [¡Ángel mío! ¡haz que te vea una vez más!... Estoy junto a ti!... ¡Seguiré cercana a ti para toda la eternidad!... ¡Oh, maldición!]

Marcuse aduce el ejemplo de Wedekind —última escena de *La Caja de Pandora*— por su fuerte influencia en la concepción expresionista del teatro, en particular a partir de Graus y Brecht. *(N. del T.)*

odio, la vaciedad y la malevolencia, retumba el grito de *Ein Traumspiel: «Es ist schade um die Menschen»* (Es una lástima para el ser humano).

¿Impera también esa unidad de afirmación y de negación en la exuberante y apolínea «Canción del vigía»? El verso «cuanto habéis visto» invoca el recuerdo de un doloroso pasado. La felicidad tiene la última palabra, pero es una palabra de recuerdo. En la última línea, la afirmación cobra un tono de pesar y de desafío.

En su análisis del poema de Goethe *Über allen Gipfeln...*[4], Adorno ha demostrado cómo la más elevada forma literaria mantiene el recuerdo de la angustia en los momentos de paz:

> Incluso las formaciones líricas más altas que conoce nuestra lengua, deben su dignidad a la fuerza con que en ellas el *yo*, recuperándose de la alienación, despierta la apariencia *(Schein)* de la naturaleza. Su pura objetividad, que parece innata y armónica en ellas, da testimonio de lo contrario; tanto del sufrimiento por la existencia sin sujeto, como del amor a ella —su armonía no es propiamente sino la armonización de ese sufrimiento y ese amor. Hasta el «*Warte nur, balde ruhest du auch*» presenta el gesto de la consolación: su abismal belleza es inseparable de lo que silencia, de la imagen de un mundo que rechaza la paz. Y sólo en la medida en que el tono del poema coincide sentimentalmente con la tristeza causada, el poema puede sostener que a pesar de todo debería darse la paz[5].

---

[4] *Über allem Gipfeln...* (Sobre todas las cumbres).
Calma sobre las cumbres,
apenas un murmullo en las copas de los árboles,
Callan los pájaros del bosque,
Espera, dentro de poco
descansarás tú también. (Versión literal) *(N. del T.)*

[5] Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur,* Fráncfort, Suhrkamp, 1958, págs. 80 y sigs. (Tr. M. Sacristán, *Notas de Literatura,* Barcelona, Ariel, 1962, págs. 57 y 58.)

V

La configuración estética obedece la ley de la belleza y la dialéctica de la afirmación y negación, de la consolación y del dolor constituye la dialéctica de lo bello.

La estética marxista ha rechazado drásticamente la idea de la belleza, la categoría central de la estética «burguesa». Desde luego parece difícil asociar este concepto con el arte revolucionario; parece irresponsable, afectado, hablar de belleza frente a las urgencias de la lucha política. Por otra parte, el sistema establecido ha producido y vendido belleza en forma de pureza plástica y placentera —simple extensión de los valores de cambio a la dimensión estético-erótica. Sin embargo, en contraste con semejantes realizaciones conformistas, la noción de belleza aparece una y otra vez en movimientos artísticos progresistas, como un aspecto de la reconstrucción de la naturaleza y de la sociedad. ¿Cuáles son las fuentes de este potencial político radical?

Se encuentran ante todo en la peculiaridad erótica de la belleza que persiste pese a cualquier transformación en el «juicio de gusto». Perteneciente al dominio de Eros, la belleza representa el principio del placer. En consecuencia, pues, se alza contra el principio de dominación que prevalece en la realidad. La obra de arte habla un lenguaje liberador, evoca imágenes liberadoras de la subordinación de la muerte y la destrucción a la voluntad de vivir. Éste es el elemento emancipatorio en la afirmación estética.

Sin embargo, en cierto sentido la belleza parece ser «natural». Puede constituir una cualidad tanto de una totalidad (socialmente) regresiva como progresiva. Es posi-

ble hablar de la belleza de una celebración fascista (¡Leni Riefenstahl la ha filmado!). Pero la neutralidad de la belleza resulta engañosa si se reconoce lo que suprime u oculta. Lo directo e inmediato de la representación visual impide este reconocimiento; es capaz de reprimir la imaginación.

En contraste, la representación del fascismo es posible en literatura porque la palabra, ni silenciada ni estimulada por la imagen, soporta libremente el reconocimiento y la denuncia. Pero la función cognitiva de la mímesis puede alcanzar únicamente a los protagonistas y sus seguidores —ni al sistema que incorporan, ni siquiera al horror del conjunto que quedan más allá del poder de actuación de la mímesis catártica. De este modo la estilización petrifica a los señores del terror en monumentos que sobreviven —bloques de memoria que no deben sumirse en el olvido.

En numerosas obras (por ejemplo, los poemas de Brecht, su *Irresistible ascensión de Arturo III* y *Terror y miseria en el Tercer Reich; Los Condenados de Altona* de Sartre; *Años de perro* de Günter Grass; *Fuga mortal* de Paul Celan), la mímesis transformadora culmina con el reconocimiento de la realidad infame del fascismo en su concreción cotidiana, bajo su apariencia histórica mundial. Y este reconocimiento constituye un triunfo: en la forma estética (de la obra dramática, del poema o la novela) se convoca al terror, se le llama por su nombre y se le obliga a testificar, a denunciarse a sí mismo. Es sólo un momento de triunfo, un momento apenas en el curso de la consciencia. Sin embargo, la forma lo ha capturado y le ha dado permanencia. En virtud de esta conquista de la mímesis, esas obras contienen la peculiaridad de la belleza tal vez en su forma más sublimada: en calidad de Eros político. En la creación de una forma estética, en la que el horror al fascismo continúa gritando pese a todas las fuerzas de represión y olvido, las pulsiones vitales se rebelan contra la fase sadomasoquista global de la civilización contemporánea. El regreso de lo reprimido, con-

seguido y preservado en la obra de arte, puede intensificar esta rebelión.

La obra de arte acabada perpetúa la memoria del momento de gratificación. La obra de arte es bella en la medida que opone su propio orden al de la realidad —un orden no-represivo donde incluso la maldición es pronunciada en el nombre de Eros. Aparece en los breves momentos de goce y sosiego; en el «momento bello» que detiene la incesante dinámica y el desorden, la constante urgencia de hacer lo que se debe para continuar viviendo.

La belleza pertenece a la imaginería de la liberación:

> Cuando ayer paseaba por el valle, vi a dos muchachas sentadas sobre una roca: una estaba anudándose el cabello, la otra le ayudaba; y el dorado cabello descendía sobre la espalda; un austero y pálido rostro, aún tan joven; además el vestido negro, y la otra tan deseosa de ayudar...
>
> A veces uno desearía ser la cabeza de Medusa para convertir en piedra un grupo así con el propósito de que la gente lo pudiese gozar. Se levantaron y cuando descendían entre las rocas la imagen se disipó. Las imágenes más bellas, los más elegantes tonos se reordenan y disuelven. Sólo una cosa permanece: una infinita belleza que pasa de una forma a otra eternamente[1].

En este constante «reordenamiento y disolución» de los momentos bellos, cada uno de ellos se pierde irreparablemente cuando pasa. Al pasar, invoca la llegada de otro momento de fruición, de paz. Así se mitiga el desafiante recuerdo y la belleza entra a formar parte de la catarsis afirmativa, conciliadora. El arte es impotente ante esta reconciliación con lo irreconciliable; es inherente a la propia forma estética. Bajo su ley, «incluso el

---

[1] Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe,* Múnich, Carl Hanser, 1974, pág. 87.

grito de desesperación... paga todavía un tributo a la despreciable afirmación» y una representación del sufrimiento extremo «contiene todavía el potencial para provocar la alegría»[2]. De esta suerte, incluso la escena de la prisión de Fausto es bella, como asimismo la lúcida locura de *Lenz* de Büchner, la historia de Teresa acerca de la muerte de su madre en *América* de Kafka y *Final de partida* de Beckett.

La sustancia sensitiva de la belleza se preserva a través de la sublimación estética. La autonomía del arte y su potencial político se manifiestan en el poder cognitivo y emancipatorio de aquella sensualidad. Por consiguiente, no es sorprendente que históricamente los ataques contra el arte autónomo estén en relación con la denuncia de la sensualidad en nombre de la moralidad y la religión.

Horst Bredekamp ha mostrado que la movilización sistemática del pueblo contra la emancipación del arte del ritual religioso tiene sus raíces en los movimientos ascéticos de la alta Edad Media. Al arte autónomo se le condena por su despreciable sensualidad. «La liberación de estímulos estético-sensuales», «el cosquilleo artístico de los sentidos» se presentan como condiciones fundamentales de la autonomización del arte. La quema de cuadros y estatuas no constituye una «expresión de fanatismo ciegamente enfurecido», sino más bien la «consecuencia de un ideal de vida pequeño-burgués, antiintelectual. Savonarola es su más intransigente representante[3]. De manera semejante se expresa Adorno: «la hostilidad contra la felicidad, el ascetismo, esa especie de *ethos* que balbucea constantemente nombres como Lutero y Bismarck, no desea la autonomía estética»[4]. Adorno encuentra aquí vestigios del «aborrecimiento pequeño-burgués por el sexo».

---

[2] Adorno, *Noten zur Literatur,* III, págs. 127, 126.

[3] Hors Bredekamp, «Autonomie und Askese», en *Autonomie der Kunst,* págs. 121, 133.

[4] Adorno, *Noten zur Literatur,* III, pág. 132.

El *medium* de la sensibilidad constituye también la relación paradójica del arte con el tiempo —paradójica puesto que aquello que se experimenta a través del *medium* de la sensibilidad es el presente, mientras que el arte no puede mostrar el presente si no es como pasado. Lo que se convirtió en forma en la obra de arte ya sucedió: es recordado y representado. La mímesis traduce la realidad a la memoria. En este recuerdo, el arte ha identificado lo que es y lo que puede ser, en y más allá de las condiciones sociales. El arte ha rescatado ese conocimiento de la esfera del concepto abstracto y lo ha incorporado al reino de la sensualidad. Su poder cognitivo extrae su fuerza de este reino. La fuerza sensorial de la belleza mantiene viva la promesa —la memoria de la felicidad que fue y que trata de regresar.

A pesar de que su universo esté impregnado de muerte, el arte rechaza la tentación de darle significado. Para el arte la muerte es un azar constante, una desgracia, una amenaza continua incluso en los momentos de felicidad, de triunfo, de placer. (Incluso en *Tristan* la muerte constituye un accidente, un doble accidente motivado en el filtro amoroso y en la herida. El himno de muerte es así un himno de amor.) El sufrimiento se convierte en enfermedad al conjuro de la muerte —aunque el propio mal pueda curarse. *La Mort des Pauvres* puede ser liberación; pero ni la pobreza es posible que sea abolida. Más todavía, la muerte continúa siendo la negación inherente a la sociedad, a la historia. Constituye el recuerdo final de las cosas del pasado —el último recuerdo de aquellas posibilidades a las que se ha renunciado, de todo lo que pudo haberse dicho y no se llevó a cabo, de los gestos y la ternura que nunca se mostraron. Pero la muerte también trae a la memoria la falsa tolerancia, la condescendencia con la necesidad del dolor.

El arte hace una seria *advertencia* a la tesis según la cual ha llegado el momento de cambiar el mundo. Mientras testifica la necesidad de liberación, testifica asimismo sus límites. Lo que está hecho no puede deshacerse;

lo que ya sucedió no puede recuperarse. La historia es culpa, pero no redención: Eros y Tanatos son tanto amantes como adversarios. La energía destructiva puede desviarse al servicio de la vida a unos niveles cada vez más elevados —el propio Eros vive bajo el signo de la finitud, del dolor. La «eternidad de la alegría» se erige sobre la muerte de los individuos. Para ellos, esa eternidad constituye un universal abstracto y, tal vez, no dure demasiado. El mundo no se hizo en consideración al ser humano y no se ha vuelto más humano.

Puesto que el arte preserva —mediante la promesa de felicidad— la memoria de las metas que no se alcanzaron, puede entrar en calidad de «idea reguladora» en la desesperada lucha por la transformación del mundo. Contra todo fetichismo de las fuerzas productivas, contra el sometimiento continuado de los individuos a las condiciones objetivas (que siguen siendo relaciones de dominación), el arte representa el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo.

Conclusión

La teoría marxista comprende la sociedad establecida como una realidad que debe transformarse. En cualquier caso, el socialismo podría constituir cuanto menos una sociedad mejor en la que los seres humanos pudieran disfrutar de mayor libertad y felicidad. En tanto que en la actualidad los seres humanos administrados reproducen su propia represión y eluden la ruptura con la realidad dada, la teoría revolucionaria adquiere un carácter abstracto. La meta última, el socialismo entendido como una sociedad mejor, también aparece abstracta —e ideológica, asimismo, en relación con la praxis radical que actúa necesariamente dentro de la concreción de la sociedad establecida.

En esta situación la afinidad y la oposición entre arte y praxis radical resulta sorprendentemente clara. Ambas contemplan un universo que, si bien originado en las relaciones sociales dadas, libera también a los individuos de esas relaciones. Esta visión parece el futuro permanente de la praxis revolucionaria. La premisa de la continuación de la lucha de clases bajo el socialismo ilustra este punto, si bien de manera deformada. La transformación permanente de la sociedad bajo el principio de la libertad es urgida no sólo por la existencia continuada de los intereses de clase. Las instituciones de una sociedad socialista, incluso en su forma más democrática, podrían no resolver jamás la totalidad de los conflictos entre lo universal y lo particular, entre los seres humanos y la naturaleza, entre individuo e individuo. El socialismo ni libera a Eros de Tanatos ni tampoco puede hacerlo. Aquí radica el límite que conduce a la revolución por encima de cualquier nivel de libertad: es la lucha por lo imposi-

ble, contra lo incontestable cuyo dominio, sin embargo, tal vez pueda reducirse.

El arte refleja esta dinámica a través de la insistencia en su propia verdad, fundamentada en la realidad social, pero, sin embargo, es su «otro». El arte abre una dimensión en la que los seres humanos, la naturaleza y las cosas no permanecen por más tiempo bajo la ley del principio de realidad establecido. Sujeto y objeto encuentran la apariencia de esa autonomía que se les niega en la sociedad. El encuentro con la verdad del arte tiene lugar en el lenguaje alienado y por medio de las imágenes que hacen perceptible, visible y audible lo que ya no o todavía no se percibe, se pronuncia y se espera en la vida cotidiana.

La autonomía del arte refleja la ausencia de libertad de los individuos en la sociedad sin libertad. Si las personas fuesen libres, el arte sería entonces la forma y la expresión de su libertad. El arte continúa marcado por la falta de libertad; por contradecirla consigue su autonomía. El *nomos* al que obedece no es el propio del principio de realidad establecida sino el de su negación. Pero la mera negación sería abstracta, una «mala» utopía. La utopía en el arte grande jamás constituye la simple negación del principio de realidad, sino por el contrario su conservación *(Aufhebung)* trascendente mediante la que pasado y presente deslizan su sombra sobre su realización. La auténtica utopía está basada en el recuerdo.

«Toda cosificación es un olvido»[1]. El arte combate la cosificación haciendo hablar al mundo petrificado, cantar y acaso danzar. Olvidar el sufrimiento y la alegría pasados alivia la vida bajo un principio de realidad represivo. En contraposición, el recuerdo espolea el ataque contra el dolor hacia la conquista del sufrimiento y la permanencia de la alegría. Pero la fuerza del recuerdo es

[1] Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightment*, Nueva York, Herder and Herder, 1972, pág. 230.

frustrante: la alegría queda ensombrecida por el dolor. ¿Es inexorablemente así? El horizonte de la historia está todavía abierto. Si el recuerdo de las cosas pasadas se convirtiese en una fuerza impulsora de la lucha por la transformación del mundo, se iniciaría una lucha por la revolución sofocada hasta el momento en todas las revoluciones históricas precedentes.